ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು: ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ರಚನೆ

ಹಂಪಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಚರಿತ್ರೆ ವಿಭಾಗಕ್ಕೆ
ಪಿಹೆಚ್.ಡಿ. ಪದವಿಯ ಸಲುವಾಗಿ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿರುವ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ

ಸಂಶೋಧಕ
ಪ್ರದೀಪ ಕುಮಾರ ಶೆಟ್ಟಿ ಕೆ

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು
ಡಾ. ವಿಜಯ್ ಪೂಣಚ್ಚ ತಂಬಂಡ



ಚರಿತ್ರೆ ವಿಭಾಗ
ಸಮಾಜ ವಿಜ್ಞಾನಗಳ ನಿಕಾಯ
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ
ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ - 583 276

2019–2020

ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು: ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ರಚನೆ

ಹಂಪಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಚರಿತ್ರೆ ವಿಭಾಗಕ್ಕೆ
ಪಿಹೆಚ್.ಡಿ. ಪದವಿಯ ಸಲುವಾಗಿ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿರುವ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ

ಸಂಶೋಧಕ
ಪ್ರದೀಪ ಕುಮಾರ ಶೆಟ್ಟಿ ಕೆ

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು
ಡಾ. ವಿಜಯ್ ಪೂಣಚ್ಚ ತಂಬಂಡ



ಚರಿತ್ರೆ ವಿಭಾಗ
ಸಮಾಜ ವಿಜ್ಞಾನಗಳ ನಿಕಾಯ
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ
ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ – 583 276

2019–2020

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರ ದೃಢೀಕರಣ ಪತ್ರ

ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು: ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ರಚನೆ ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಚರಿತ್ರೆ ವಿಭಾಗಕ್ಕೆ ಪಿಹೆಚ್.ಡಿ. ಪದವಿಗಾಗಿ **ಪ್ರದೀಪ ಕುಮಾರ ಶೆಟ್ಟಿ ಕೆ.** ಅವರು ನನ್ನ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವು ಮೂಲವಾಗಿದ್ದು, ಈ ಮೊದಲು ಯಾವುದೇ ಪದವಿಗಾಗಿ ಸಲ್ಲಿಸಿರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಈ ಮೂಲಕ ದೃಢೀಕರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ದಿನಾಂಕ: 28 ಜನವರಿ 2020.

ಸ್ಥಳ: ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ

28.1.20.

ಡಾ. ವಿಜಯ್ ಪೂಣಚ್ಚ ತಂಬಂಡ

ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು ಹಾಗೂ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು

ಚರಿತ್ರೆ ವಿಭಾಗ, ಸಮಾಜ ವಿಜ್ಞಾನಗಳ ನಿಕಾಯ

ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಹಂಪಿ,

ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ – 583 276

ಸಂಶೋಧಕರ ಘೋಷಣಾ ಪತ್ರ

ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು: ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ರಚನೆ ಎಂಬ ಈ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಪಿಹೆಚ್.ಡಿ. ಪದವಿಗಾಗಿ **ಡಾ. ವಿಜಯ್ ಪೂಣಚ್ಚ ತಂಬಂಡ,** ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು, ಚರಿತ್ರೆ ವಿಭಾಗ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಇವರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ, ಸಮಾಜ ವಿಜ್ಞಾನಗಳ ನಿಕಾಯದ ಚರಿತ್ರೆ ವಿಭಾಗಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವು ಮೂಲವಾಗಿದ್ದು, ಈ ಮೊದಲು ಯಾವುದೇ ಪದವಿಗಾಗಿ ಸಲ್ಲಿಸಿರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಈ ಮೂಲಕ ಘೋಷಿಸುತ್ತೇನೆ.

ದಿನಾಂಕ: 28 ಜನವರಿ. 2020.

ಸ್ಥಳ: ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ

ಪ್ರದೀಪ ಕುಮಾರ ಶೆಟ್ಟಿ ಕೆ

ಪಿಹೆಚ್.ಡಿ. ಸಂಶೋಧನಾ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ

ಚರಿತ್ರೆ ವಿಭಾಗ

ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಹಂಪಿ

ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ – ೫೮೩ ೨೭೬

ಪರಿವಿಡಿ

ಅಧ್ಯಾಯ–3 68–107

ಮಾತು ತಲೆಯೆತ್ತಿದ ಬಗೆ: ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ, ಆಧುನಿಕತೆಗೆ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ

ಅಧ್ಯಾಯ–4 108–149

ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಅಂಗ ರಚನೆ: ಕಥನ, ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು

ಅನುಬಂಧಗಳು

ಪರಾಮರ್ಶನಗಳು

1. ಮೂಲ ಆಕರಗಳು
2. ವಿಶೇಷ ಸಂಚಿಕೆಗಳು
3. ಭಾಷಣಗಳು
4. ಕನ್ನಡ ಕೃತಿಗಳು
5. ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಕೃತಿಗಳು
6. ಕನ್ನಡ ಲೇಖನಗಳು
7. ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಲೇಖನಗಳು
8. ಸಂದರ್ಶನಗಳು ಮತ್ತು ಮಾತುಕತೆಗಳು
9. ಫಿಲ್ಮೋಗ್ರಫಿ

ಅಧ್ಯಾಯ–1

ಅಧ್ಯಾಯ–1

ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ

1.1 ಹಿನ್ನೆಲೆ

ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರಪಂಚವು ಅನ್ಯಾನ್ಯ ಹಾಗೂ ವೈವಿಧ್ಯದ ಅನುಭವದ ನೆಲೆಗಳ ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆ. ಇದು ನಿಂತ ನೀರಲ್ಲ ಬದಲು ಹರಿಯುವ ತೊರೆ. ಇದು ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣ ವಿದ್ಯಮಾನ. ಈ ಅನುಭವ ಒಂದು ಸರಳ ರೇಖಾಗತಿಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲ ಬದಲು ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ, ವರ್ತುಲೀಯ ಮತ್ತು ನೈತಿಕ ಶೋಧದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಂತದ್ದು. ಸಂವಾದಶೀಲ ಸ್ವಭಾವವು ಇದರ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಮುಖವಾದ ಗುಣವಾಗಿದೆ. ಸುಮಾರು ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಹತ್ತಿರದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವೆಂಬ ಕಲ್ಪಿಸಿದ ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣ ನೆಲೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಹರಹು, ವ್ಯಾಪ್ತಿ, ಅರ್ಥವಿಸ್ತಾರ ಮತ್ತು ನುಡಿಗಟ್ಟನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಇಂತಹ ಅನನ್ಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಹಲವು ನೆಲೆ, ಆಯಾಮ, ದಿಕ್ಕು ಮತ್ತು ಸಾಧನಗಳ ಮೂಲಕ ನೋಡಬಹುದು ಹಾಗೂ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅವುಗಳು ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯ ಮತ್ತು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿನ ಅನಂತ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಾಗಿ ನಮಗೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ. ಒಬ್ಬ ಸಾಮಾನ್ಯನು ಅಥವಾ ದಾರಿಹೋಕನು ಹೊಂದಿರಬಹುದಾದ ಅತಿ ಸಣ್ಣದಾದ ಲೋಕಜ್ಞಾನದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಮಹತ್ತರವಾದ ತಾತ್ವಿಕ ವಿಧಾನಗಳು ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ತಾತ್ವಿಕತೆಯಿಂದಲೂ ಕೂಡಾ ಇವುಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಒಂದು ಸಿದ್ಧ ಮಾದರಿಯ ಅವಲೋಕನ ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನೂ ಹಾಗೆಯೇ ಏಕರೂಪದ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯನ್ನೂ ಅದು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೆಂದರೆ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಭೌತಿಕ ಮತ್ತು ಅನ್ವಯಿಕ ವಿಜ್ಞಾನವನ್ನೋ ಅಥವಾ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಮತ್ತು ಮಾನವೀಯ ಅಥವಾ ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೆಲೆಯನ್ನು ಅವುಗಳ ವೈಧಾನಿಕತೆಯ ಮೂಲಕ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮದಂತಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಅಧ್ಯಯನದ ಶಿಸ್ತು ಮತ್ತು ವೈಧಾನಿಕತೆಯೆಂಬ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಯೋಚನಾ ಕ್ರಮವಿನ್ನೂ ಬೆಳೆಯದಿರುವ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ. ಬಹುಶ: ಇದು ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಡೆದಂತಹ ಬಹುತೇಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳನ್ನು ಬಾಧಿಸಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ನೆಲೆಯ ಪಠ್ಯೀಯ ಮತ್ತು ಅಂತರ್ ಪಠ್ಯೀಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಶೋಧಿಸಿದರೆ, ಮಾಧ್ಯಮ ಅಧ್ಯಯನದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಮಾಧ್ಯಮ ಅಧ್ಯಯನದ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಸಿನಿಮಾವು ಮುಖ್ಯವಾದ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಸಮಸ್ಯೀಕರಣವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಮುನ್ನುಗ್ಗಿದರೆ,

ಇನ್ನು ಸಮಾಜ ವಿಜ್ಞಾನ ಅಥವಾ ಚರಿತ್ರೆಯಂತಹ ಶಿಸ್ತುಗಳು ತಮಗೆ ಸಂದ ಮತ್ತು ಸುಲಭವಾಗಿ ದಕ್ಕಿದ ವಿಧಾನಗಳ ಮೊರೆ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹ ಸಂದಿಗ್ಧದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವ ಬಹುತೇಕರಿಗೆ ಇದು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಮೂಲಜಿಜ್ಞಾಸೀಯ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಿಗೂ ಕೂಡಾ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಧ್ಯತೆ ಏಕಮುಖಿ ಹಾಗೂ ನಿಂತ ನೀರಲ್ಲ. ಅದರ ಅಧ್ಯಯನಗಳಂತೂ ಖಡಾಖಂಡಿತವಾಗಿ ನೀರಿನ ಹರಿವಿನ ಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಂತದ್ದು. ಇದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ದೊಡ್ಡದು. ಚರಿತ್ರೆಯ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಸಂದರ್ಭದ ಕೆಲವು ಪೂರ್ವಗ್ರಹಗಳು ಹಾಗೂ ಕ್ಲೀಷೆಗಳು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಚರಿತ್ರೆಯ ಅಧ್ಯಯನದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆ, ಕಾಲಾನುಕ್ರಮಣಿಕೆ ಮತ್ತು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಚರಿತ್ರೆಯೆಂಬ ಹಳಸಲು ಗೃಹಿಕೆ ಮುಂತಾದವುಗಳೂ ಮತ್ತು ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಆಧುನಿಕವೆಂಬ ಗತ್ತಿನ ಹಲವು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಹಾಗೂ ಜಾರ್ಗನ್‌ಗಳ ನಡುವೆ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಸಂದರ್ಭೀಕರಿಸುವುದು ಹೇಗೆ ಎನ್ನುವ ಗೋಜಲಿನ ನಡುವೆಯೂ ಕೂಡಾ, ಅಖಿಲಭಾರತೀಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯ ಮತ್ತು ಅ–ಜನಪ್ರಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಭರಪೂರ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆದು ಒಂದು ಒಪ್ಪಿತ ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾ ಮೀಮಾಂಸೆ ರೂಪಿತಗೊಂಡಿರುವ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ನೆನಪಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಅದರ ಮೂಲಕ ಸಾಗುವುದು ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ನೆಲೆ ಮತ್ತು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಈ ರೀತಿಯ ಮಾದರಿಯನ್ನಿಟ್ಟು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ವಿರೋಧಿಸಿ, ಹೋಲಿಸಿ ಮತ್ತು ಸಂವಾದಿಸಿ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆಯೇ ಎಂಬ ಜಿಜ್ಞಾಸೀಯ ಅನುಮಾನ ಮತ್ತು ಒಂದು ರೀತಿಯ ತೀರದ ಊಹೆಯು ಈ ರೀತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಹಾಗೆ ಇದುವರೆಗೆ ನಡೆದಿರುವ ಬಹುತೇಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಕೋಶದ ಸ್ವರೂಪದವುಗಳು. ಮಾಹಿತಿ, ದಾಖಲೆ, ಕಾಲಾನುಕ್ರಮಣಿಕೆ ಮತ್ತು ಒಂದು ನೆಲೆಯ ಅಂಕಿ ಅಂಶ ಸಂಚಯವು ಅವುಗಳ ಪ್ರಮುಖವಾದಂತಹ ಗುಣವಾಗಿದೆ. ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯೆಂದರೆ ಅವುಗಳಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಅವುಗಳು ಒಂದು ಪ್ರಾಥಮಿಕವಾದಂತಹ ನೆಲೆಗಳಷ್ಟೇ. ಅದನ್ನು ಮೀರಿದ ಹರ್ಮ್ಯುನಟಿಕ್ಸ್‌ನ ನೆಲೆ ಒಂದಿದೆ. ಅಂತಹ ಹರ್ಮ್ಯುನಟಿಕ್ಸ್ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದ ಒಂದು ವಿಧಾನವು, ವಿವರಣೆ ಮತ್ತು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಕ್ರಮವು ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಚರಿತ್ರೆಯು ಕಾಣಬಹುದಾದ ಅನೂಹ್ಯ ಜಗತ್ತನ್ನು ತೆರೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದರೆ ಈ ಕೋಶ ಸ್ವರೂಪದ ಅಥವಾ ನಿಘಂಟು ನಮೂನೆಯ ಬರಹಗಳನ್ನು ಘನವಾದ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಹರ್ಮ್ಯುನಟಿಕ್ಸ್‌ಗೆ ಹೋಲಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತಾತ್ವಿಕ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಮತ್ತು ಒಂದು ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೆಲೆ ಮತ್ತು ನಿಲುವಿನಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ವಾದಗಳ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ

ಮಂಡಿಸದಿರುವುದರ ಕುರಿತ ಚಕಿತತೆ ಮತ್ತು ಆ ರೀತಿ ಹೊಸದಾಗಿ ಯತ್ನಿಸುವುದಾದರೆ ಇರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಇಡೀ ಅಧ್ಯಯನದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಒದಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ.

1.2 ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಮಹತ್ವ

ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವತ್ತಾದ ದಾಖಲೀಕರಣದಿಂದ ಹೊರತಾದಂತಹ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಮೀರಿದಂತಹ ತಾತ್ವಿಕ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯ ಊಹೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಮೇಯಗಳನ್ನು ಯೋಚಿಸುವುದು ಈ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧದ ಮೊತ್ತ ಮೊದಲನೆಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸುವ ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣ ನೆಲೆಗೆ ಹಲವು ಪದರುಗಳಿವೆ ಹಾಗೂ ವಿವಿಧ ಕಾಲಾವಧಿಯಿದೆ. ಹಲವು ಭಾಷೆ, ಬಣ್ಣ, ಪ್ರದೇಶದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಸಿನಿಮಾದ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾದ ಉದ್ಯಮ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಜತೆ ಆವಿನಾಭಾವ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಸಿನಿಮಾಕ್ಕೊಂದು ಸೋಸಿಯಾಲಜಿಯಿದೆ ಮತ್ತು ಮನೋಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೆಲೆಯೂ ಇದೆ. ಇವುಗಳೇ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಪರಿಮಾಣಗಳು ಮತ್ತು ಮೂಲಾಂಶಗಳು. ಇವುಗಳನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುವುದು ಹೇಗೆ ಎಂಬ ಸಂಗತಿಯೇ ಈ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧದ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಸಮಸ್ಯೆ ಅಥವಾ ಸಮಸ್ಯೀಕರಣವಾಗಿದೆ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತುವುದೂ ಕೂಡಾ ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಇದರ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯೂ ಕೂಡಾ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಎಂದಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿನ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ಅಗಾಧತೆ ಮತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯೂ ಕೂಡಾ ನಮ್ಮನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಕಾಡುತ್ತದೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಪೇಕ್ಷವಾಗಿ ಕಾಲ ಮತ್ತು ದೇಶದ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದಂತಹ ಐದು ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅಥವಾ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಇದುವರೆಗೆ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳದ ಕಾರಣ ಅದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಭಾರತದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಷೆಯ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಅಧ್ಯಯನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತುವುದರ ಮೂಲಕ ತುಂಬಾ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಕೆಲವು ಜ್ಞಾನಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕ ಮಂಡನೆಗಳನ್ನೂ ಕೂಡಾ ನಡೆಸಿರುವ ಕಾರಣ ಕನ್ನಡದಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ತುಂಬಾ ವಿನಯದಿಂದ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿ ಅಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ನಡೆಸುವುದೂ ಕೂಡಾ ಈ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧದ ಕಾಳಜಿ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ತಾತ್ವಿಕ, ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಹಾಗೂ

ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಭಾರತ ಮತ್ತು ಜಾಗತಿಕ ನೆಲೆಯ ಸಿನಿಮಾ ಅಧ್ಯಯನದ ಸಂಧಿ ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸುವ ಇರಾದೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ವಿಶ್ವಾಸವನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಹೊಂದಿವೆ.

ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬ ಅನುಭವವು ಆಧುನಿಕವಾದ ಒಂದು ವಿದ್ಯಮಾನ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವೆಂಬ ಒಂದು ಅನುಭವವು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ಜತೆಗೂ ಮತ್ತು ವಸಾಹತುಶಾಹೀ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಮೂಲಕ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಭಾರತ ಸೇರಿದಂತೆ ಜಗತ್ತಿಗೆ ನೀಡಿದ ಯುರೋಪ್-ಅಮೇರಿಕಾದ ಜತೆಗೂ ನಮ್ಮನ್ನು ತಂದು ಜತಕಿಸಿ ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮನ್ನು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕಗೊಳಿಸಬಹುದಾದ ವಿಶ್ವಪ್ರಜೆಯನ್ನಾಗಿಸುವ ಕಾಣ್ಕೆಯನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಸಿನಿಮಾ ಹೊಂದಿದೆ. ಇಂತಹ ಅನುಭವದಿಂದ ಕನ್ನಡ ವಂಚಿತವಾಗದಿದ್ದರೂ ಕೂಡಾ ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣ ಮಾಧ್ಯಮವಾದ ಸಿನಿಮಾವು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಭೂಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು ಮತ್ತದು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಮಾಜೋ-ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಾರ್ಯಕಾರಣತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ ಎಂಬ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದಂತಹ ಒಂದು ವಿವೇಚನೆಯು ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಜ್ಞಾನಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಾಗ್ವಾದದಲ್ಲಿ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದುದು ಮತ್ತು ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾದುದಾಗಿದೆ.

ಈಗಾಗಲೇ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಕುರಿತು ನಡೆದ ಬಹುತೇಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಅತ್ಯಂತ ವಾಚ್ಯವಾಗಿ, ಅತಿ ಕೃತಿನಿಷ್ಠ ಮತ್ತು ಏಕವೈಧಾನಿಕ ನಿಷ್ಠವಾಗಿ ನೋಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿವೆ. ಯುರೋಪ್ ಮತ್ತು ಅಮೇರಿಕಾದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅಧ್ಯಯನವು ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಅಧ್ಯಯನದ ಶಿಸ್ತಿನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಅದು ಯಾವ ಸಿದ್ಧಾಂತ, ಪ್ರಮೇಯ ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಾಧನಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದರೂ ಸಮಸ್ಯೆಯಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗಡಿರಹಿತವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನವು ನಡೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅಧ್ಯಯನದ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬೇಕಿದ್ದರೆ ಬಹುಶ: ಸಿನಿಮಾ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಅತ್ಯಂತ ನಿಷ್ಠುರವಾಗಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿ ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯಿದೆ. ಅಂತಹ ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಭಿಡೆಯಿಂದ ಕೇಳಿರುವ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಅನುರೂಪವಾಗಿರುವ ಕೆಲವು ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ಪರಿಶೋಧಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವೂ ಕೂಡಾ ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಅಂತಹ ಕೆಲವು ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು, ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುವ ಕಾರಣದಿಂದ ಕೂಡಾ ಈ ಅಧ್ಯಯನವು ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖ ಮತ್ತು ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. ಬಹುಶ: ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯಬೇಕಾಗಿರುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಜಾಗತಿಕ ಸಿನಿಮಾ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ತಮ್ಮನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂಬ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಅಧ್ಯಯನವು ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ.

1.3 ಚರಿತ್ರಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ

ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾ ಅಧ್ಯಯನದ ಚರಿತ್ರಶಾಸ್ತ್ರ

ಜಾಗತಿಕವಾಗಿ ಸಿನಿಮಾ ಕೋಶಗಳ ರಚನೆ ಮತ್ತು ದಾಖಲೀಕರಣ ಸುಮಾರು 1940ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಆರಂಭವಾಗಿತ್ತಾದರೂ ಕೂಡಾ ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾ ಇದರಲ್ಲಿ ಜಾಗ ಪಡೆದಿದ್ದು ಸುಮಾರು 1956ರಲ್ಲಿ. ಆ ವರ್ಷ ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇ ಅವರ 'ಪಥೇರ್ ಪಾಂಚಾಲಿ' ಸಿನಿಮಾ ಬಿಡುಗಡೆಯಾಗಿ ಜಾಗತಿಕವಾದ ಸಿನಿಮಾದೃಶ್ಯವನ್ನು ಸ್ಫೋಟಿಸಿತು. ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇ ಕೂಡಾ, 'ಪಥೇರ್ ಪಾಂಚಾಲಿ ಮೂಲಕ ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾ ಜಾಗತಿಕ ಪ್ರತಿನಿಧಿತ್ವವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿತು' ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದರು. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಈ ರೀತಿಯ ಘಟನೆ ಮತ್ತು ಹೇಳಿಕೆಗಳು ಒಂದು ಯಜಮಾನಿಕೆಯ ಕಥನಗಳಂತೆ ಸಂಭವಿಸಿ ಸಿನಿಮಾದ ಚರಿತ್ರಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅದುವರೆಗೆ ಆಗಿಹೋಗಿದ್ದ ಅಂದರೆ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಿನಿಮಾದ ಭಾಗವೇ ಆಗಿದ್ದ ಮೂಕಿ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಅಥವಾ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಇಂಬು ಕೊಡದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಿದುವು. ಇದರ ಜತೆಗೆ ಸುಮಾರು 1956ರವರೆಗೆ ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇ ಅವರ ಮಾದರಿಯ ರಿಯಲಿಸ್ಟಿಕ್ ಮತ್ತು ನಿಯೋರಿಯಲಿಸ್ಟಿಕ್ ನಿರೂಪಣೆಯ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದಂತಹ ಒಂದು ಅದ್ಭುತ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಅಂದರೆ ಅಂತಹ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಅವುಗಳು ತೋರಗೊಡಲಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳು ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಆರ್ಟ್ ಹೌಸ್ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ನಿಜದ ಸಿನಿಮಾಗಳೆಂದು ಬಗೆದುವು. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ನಾನ್‌ರಿಯಲಿಸ್ಟ್ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಸಿನಿಮಾಗಳೇ ಅಲ್ಲವೆಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸಿದುವು. ಇಂತಹ ಸ್ಥಾಪಿತ ಸಿದ್ಧಾಂತ, ಯಜಮಾನಿಕೆ ಮತ್ತು ಪೂರ್ವಗ್ರಹಗಳು ಅತ್ಯಂತ ದೀರ್ಘಾವಧಿಯವರೆಗೆ ಭಾರತೀಯ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಮೇಲಿನ ಬರವಣಿಗೆಗಳು ಘಟಕ್, ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇ ಮತ್ತು ಮೃಣಾಲ್ ಸೇನ್ ಮೊದಲಾದವರ ಮೇಲೆಯಷ್ಟೇ ಬರೆಯುವಂತೆ ಮಾಡಿದುವು. ಇಂತಹ ಬರವಣಿಗೆಗಳು ಭಾರತ ಮತ್ತು ವಿದೇಶದಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಎಂದೆನಿಸಿಕೊಂಡವು. ಇವುಗಳು ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬ ಅನುಭವದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ನೆಲೆಯನ್ನು ನಿಜದ ನೆಲೆಯಾಗಿ ಅವಿಷ್ಕರಿಸುವಲ್ಲಿ ಸೋತವು.

ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಭಾರತೀಯ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಿನಿಮಾದ ಮೇಲಿನ ಅಧ್ಯಯನವು ಕೆಲವು ವರ್ಗದ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತವಾಯಿತು. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿನ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಒಂದು ಜನಪದದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಆ ರೀತಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನೋಡುವ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು, ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಮತ್ತು ಭಾರತಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನ ಸಾಧನಗಳಿಂದ ವಿಷಯವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದರು. ಇಂತಹ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನಿರಂತರವಾದ ಒಂದು ವಾಹಕವೆಂದೂ

ಕರೆಯಲಾಯಿತು. ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಎದುರುಗೊಂಡಂತಹ ಪ್ರಬಲವಾದ ಮಾಧ್ಯಮವೆಂದೂ ಕೂಡಾ ಕಥಿಸಲಾಯಿತು. ಇದಲ್ಲದೇ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಎತ್ನೋಗ್ರಫಿಯ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾದ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಅಂಗವಾದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮತ್ತು ಆತನ ಪ್ರೇರಣೆ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಉದಯಿಸುವ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯ ಆಯಾಮದಲ್ಲೂ ನೋಡಲಾಯಿತು.

ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಮೇಲೆ ಬಂದಿರುವ ಮೊದಲ ಸ್ತರದ ಪಠ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಅಧ್ಯಯನಗಳು, ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಒಂದು ನೆಲೆಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮತ್ತು ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನೆಲೆಯ ಉಚ್ಛ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದುವು. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಒಂದು ನೆಲೆಯ ರಾಜಕೀಯ ಆಯಾಮದಿಂದ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಪರಿಪಾಠವನ್ನೂ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡವು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರೇರಣೆ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿರೋಧದ ನೆಲೆಯಾಗಿ ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ನೋಡುವ ಪರಿಪಾಠವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡವು. ಜನಪ್ರಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಮೇಲೆ ಬಂದಿರುವ ಎರಡನೇ ಮಾದರಿಯ ಮತ್ತು ಸ್ತರದ ಪಠ್ಯಗಳು, ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕ ನಿಲುವುಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಎನ್ನುವ ಮಿಥ್ಯಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಜನಪದೀಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದುವು. ಆಗ ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಶ್ರಮ ವಿಭಜನೀಯತೆಯನ್ನು ದಕ್ಷವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಲಾಯಿತು. ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕವಾದ ನೆಲೆಯು ಆಧುನಿಕ ರಾಷ್ಟ್ರರಾಜ್ಯದ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಾಯುವ ಬಗೆಯಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ನೆಲೆಯು ಸಂಪ್ರದಾಯದ ತೆಕ್ಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಅಂದರೆ ಮೌಖಿಕ ಮತ್ತು ಜನಪದದ ವಲಯವನ್ನು ಆವರಿಸಿದ್ದಂತಹ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿತ್ತು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಬಗೆಯನ್ನು ಆಧುನಿಕವಾದದ್ದರ ವಿರುದ್ಧ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಲು ಬಳಸುವ ನೆಲೆಯಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಗೃಹಿಸಲಾಯಿತು.

ಇಂತಹ ಯಾವ ನೆಲೆಗಳೂ ಕೂಡಾ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವಂತಹ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಮುದಾಯದ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಬಹುವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಲಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಬಂಡವಾಳಶಾಹೀ ಉದ್ಯಮವೇನಿದೆ ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಸರಳವಾಗಿ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿತವಾಗದೇ ಆಧುನಿಕ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದ ಮೂಲಕ ಮತ್ತು ಅನಾಮಧೇಯ ಹಾಗೂ ಚದುರಿದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ ಮತ್ತು ಆಸಕ್ತಿಗಳ ಮೇಲೆ ಉಂಟಾಯಿತು ಎನ್ನುವುದನ್ನೂ ಕನಿಷ್ಠ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಚರ್ಚೆಗೂ ತರಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಜನಪ್ರಿಯ ನೆಲೆಯ ಸಿನಿಮಾವೇನಿದೆ ಅದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಎಂಬ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಮುದಾಯ ಅಥವಾ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಾನವರ ಅಪ್ರಜ್ಞೇಯ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮನಸ್ಸು ರೂಪಿಸಿದ

ಒಂದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಅವುಗಳನ್ನು ಅವಜ್ಞೆಗೊಳಿಸಿದ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಬರವಣಿಗೆಗಳು ಬಂದುವು.

ಇತ್ತೀಚಿನ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ತೀರಾ ಸಣ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಾದರೂ ಕೂಡಾ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಿನಿಮಾತ್ಮಕ ಸಾಂಸ್ಥಿಕತೆಯ ಕುರಿತು ಆಧುನಿಕವಾದ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ಆಯಾಮದಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಹಾಗೂ ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬರಹಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ. ಅಂತಹ ಕೆಲವು ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಶಃ ಚಿದಾನಂದ ದಾಸ್‌ಗುಪ್ತರವರ **ದಿ ಪೈಂಟಡ್ ಫೇಸ್** (1991) ಮತ್ತು ಸುಮಿತಾ ಎಸ್ ಚಕ್ರವರ್ತಿಯವರ **ನ್ಯಾಶನಲ್ ಐಡೆಂಟಿಟಿ ಇನ್ ಇಂಡಿಯನ್ ಪಾಪ್ಯುಲರ್ ಸಿನಿಮಾ** (1993) ಕೃತಿಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಸುದೀರ್ಘವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಕುರಿತು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸುತ್ತದೆ. ದಾಸ್‌ಗುಪ್ತರಂತೂ ತಮ್ಮ ಪುಸ್ತಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ತಮ್ಮ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಣಾಳಿಕೆಯೆಂಬಂತೆ, 'ಭಾರತೀಯ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಿನಿಮಾದ ಹಿಂದಿನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ತಿಳಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದು' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ತೆಲುಗು ಫಿಲ್ಮ್ ಸ್ಟಾರ್ ಎನ್.ಟಿ.ರಾಮರಾವ್ ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಸುಧೀರ್ ಕಕ್ಕರ್ ಮತ್ತು ಆಶೀಷ್ ನಂದಿ ಮೊದಲಾದವರ ವಿಚಾರಗಳಾದ ಭಾರತೀಯ ಮನೋಸ್ಥಿತಿ ಹಾಗೂ ಮಿತಾಲಜಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾ ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜದ ಮುಖ್ಯ ತಿರುಳಾದ ಮೂಲನಿವಾಸೀ ನೆಲೆಯ ಜನ ಸಮುದಾಯವನ್ನು ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮಿತ್ ಮತ್ತು ತಥ್ಯದ (ಫ್ಯಾಕ್ಟ್) ನಡುವೆ ಇಂತಹ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಮುದಾಯ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರುಗಳ ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗದ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ದಾಸ್ ಗುಪ್ತಾ ಅವರಿಗೆ ಒಂದು ವಿಸ್ಮಯವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾ ಅವರ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದಂತಹ ವಾದವಾಗಿ ನಮಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಸುಮಿತಾ ಚಕ್ರವರ್ತಿಯವರು ದಾಸ್‌ಗುಪ್ತಾ ಅವರು ಮಾಡಿದ ನೇರಾನೇರ ತೀರ್ಮಾನಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪದಿದ್ದರೂ ಕೂಡಾ ಅವರು ಬಳಸಿದ ಕೆಲವು ರೂಪಕ ಮತ್ತು ವಾಗ್ವಾದಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಗೆ ಆಹಾರವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ತುಂಬಾ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸುಮಿತಾ ತಮ್ಮ ವಾದಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ರಾಷ್ಟ್ರದ ತನ್ನ ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರಕಟಣಾ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಅನುರೂಪವಾಗಿಯೇ ಮಂಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸಿನಿಮಾ ಬರವಣಿಗೆಯಿಂದುಂಟಾದ ಈ ರೀತಿಯ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರವು, ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾದ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಬಹಳ ದೀರ್ಘ ಕಾಲದವರೆಗೆ ಕಾಡಿ ಹಿಡಿದಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ನಡೆಸಿದಂತಹ 'ಇಂಡಿಯನ್ ಸೈಕಿ' (ಕಕ್ಕರ್) ಮತ್ತು 'ಮಿತ್–ಮಿತಾಲಜಿ' (ನಂದಿ)ಯ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುವ ಸಾಧನವಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದಂತಹ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಇಂತಹ ಮಿಥ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ಇಂಡಾಲಜಿಕಲ್ ಮಿಥ್ ಎಂದು ಬಗೆಯುವಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ

ಇದು ಪ್ರಧಾನವಾದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿದೆ. ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರಿದು ಸುಮಿತಾ ಚಟರ್ಜಿಯು, ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಸಿನಿಮಾ ಲಾಕ್ಷಣಿಕ ಸ್ಟೀಫನ್ ಹೀತ್‌ನ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅನುಮೋದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದೇನೆಂದರೆ, 'ಯಾವ ಸಿನಿಮಾ ಕೂಡಾ ತಾನೇ ಸ್ವತ: ಒಂದು ದಾಖಲೆಯಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವುದಿಲ್ಲ, ಬದಲು ಒಂದು ಸಿನಿಮಾತ್ಮಕ ಸಾಂಸ್ಥಿಕತೆಯ ಮೂಲಕ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ' ಎಂಬುದಾಗಿ. ಇದು ಬರೀ ಒಂದು ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ವಿಧಾನವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಬದಲು ಗತದ ನೆನಪಿನೊಂದಿಗೆ ಬದುಕುತ್ತಿರುವಂತಹ ಆಧುನಿಕ ಭಾರತದ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಸಮಕಾಲೀನತೆಯ ಜತಕನ್ನು ಅರಿಯುವಲ್ಲಿನ ಪ್ರಮುಖ ಸಾಧನ ಕೂಡಾ ಹೌದಾಗಿದೆ.

ಚಕ್ರವರ್ತಿಯವರ ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ರೂಪಕವಾದ 'ಇಂಪರ್ಸೋನೇಶನ್' ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ದಾಸ್ ಗುಪ್ತಾರ 'ಪೈಂಟೆಡ್ ಫೇಸ್'ಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದರೂ ಕೂಡಾ ಒಂದು ನಿರಚನೀಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಅನಿರ್ಧರಿತ ಆಧುನಿಕೋತ್ತರ ಜಾಗತಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದಾಗ್ಯೂ ಜಾಗತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿ ಸಿನಿಮಾ ಹೆಚ್ಚು ಚಲಾವಣೆಯಲ್ಲಿರುವ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಯಾಕೆ ತೃತೀಯ ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಹಿಂದಿ ಸಿನಿಮಾ ಆಪ್ತವಾಯಿತು? ಸಂಪೂರ್ಣ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನೆಲೆಯ ಉತ್ಪಾದನೆ ಮತ್ತು ವಿತರಣೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಯಾಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ನಿರ್ವಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಸುಮಿತಾ ಸರಿಯಾಗಿ ವಿವರಿಸಲಿಲ್ಲ.

ಸುಮಿತಾ ಚಕ್ರವರ್ತಿಯವರ ಅಧ್ಯಯನದ ಮಿತಿಯೆಂದು ಕಂಡು ಬರುವ ಜಾಗವನ್ನು ರವಿ ವಾಸುದೇವನ್ ತುಂಬಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ಸ್ಥಿರ ದೃಶ್ಯೀಯ ವಿನ್ಯಾಸದೊಂದಿಗಿನ ಕಥನಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯದ ಕುರಿತ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಇವರು ನಡೆಸುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನೇ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಪ್ರಮುಖವಾದ ನುಡಿಗಟ್ಟೆಂದೇ ಇವರು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಒಂದು ರೀತಿ ಆಯಕಟ್ಟಿನ ನುಡಿಗಟ್ಟು ಕೂಡಾ ಆಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಒಂದು ಮೇಳೈಸಿದ ಸಂಗತಿ ಮತ್ತು ಸ್ಥಿತಿಯು ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿಸುತ್ತಾ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿರುವಂತಹ ದೃಶ್ಯೀಯ ಬೇಡಿಕೆಯನ್ನು ಈಡೇರಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಬಂಧ ವಾಸುದೇವನ್ ಕೋಡ್ ಮತ್ತು ಟ್ಯಾಬ್ಲೂ ಎಂಬ ಎರಡು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ (ಪಠ್ಯೀಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ) ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಹೊಂದಿರಬಹುದಾದಂತಹ ಲೌಕಿಕತೆಯ ಕುರಿತು ನಮ್ಮನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹ ಲೌಕಿಕತೆಯ ಅಪಾರತೆಯಿಂದಾಗಿಯೇ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗ ಮತ್ತು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕೆಳ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮವರ್ಗವೇ ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದ ಹೀರೋ (ನಾಯಕ) ಎನ್ನುವುದು ವಾಸುದೇವನ್ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳು

ಈವರೆಗಿನ ಸಿನಿಮಾ ಬೌದ್ಧಿಕತೆ ಮತ್ತು ವಾಗ್ವಾದಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸುವಂತಹ ನಿಜವಾದ ನೆಲೆ ನಿಲುವುಗಳೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಅವರು ತಾಳುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹ ಸಂಗತಿಯು ಯಜಮಾನಿಕೆಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿರುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿನ ಅತ್ಯಂತ ಜನಮಾನಸತೆಯ ಸಕ್ರಿಯ ಚಲನೆ ಎಂಬುದಾಗಿ ಅರ್ಥೈಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಈ ಮೂಲಕ ವಾಸುದೇವನ್ ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾ ಅಧ್ಯಯನದ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿ ಯಜಮಾನಿಸಿದ ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪ್ರೇರಿತ ನಿರೂಪಣೆಗಳನ್ನು ಸಾರಾಸಗಟಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಬಹುಶ: ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಆರಂಭದ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಸಿನಿಮಾದ ಆಧುನಿಕ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕತೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿನ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ವಿವರಿಸುವಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆದಿದ್ದು 'ಜರ್ನಲ್ ಆಫ್ ಆರ್ಟ್ಸ್ ಆ್ಯಂಡ್ ಐಡಿಯಾಸ್' ಎನ್ನುವ ಪತ್ರಿಕೆಯ ಮೂಲಕ. ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದ ಆಧುನಿಕತೆಯ ವಿವಿಧ ಸ್ವರೂಪಗಳ ವಿಚಾರಣೆ ಎನ್ನುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಈ ಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ನೀತಾ ಕಪೂರ್, ಅನುರಾಧಾ ಕಪೂರ್ ಮತ್ತು ಆಶಿಷ್ ರಾಜ್ಯಾಧ್ಯಕ್ಷ ಅವರುಗಳು ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾದ ಕುರಿತು ಬಹಳ ಗಂಭೀರವಾದ ವಾದಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಿದರು. ರಂಗ, ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾವೇನಿದೆ ಅದು ಸುಮಾರು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೆ ಒಂದು ಆಧುನಿಕವಾದ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸಲಾಯ್ತು. ಹೊಚ್ಚ ಹೊಸದಾದಂತಹ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಕಲೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳಲು ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು, ದೃಶ್ಯ–ಶಬ್ದ–ವಿನ್ಯಾಸ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಮುಂಚೂಣಿಯ ಅಥವಾ ಫ್ರಂಟಾಲಿಟಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಲಾಯ್ತು.

ಮಾಧವ ಪ್ರಸಾದ್ ಅವರ 'ಸಬ್‌ಸಂಪ್ಶನ್' ಎನ್ನುವ ವಾದ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿನ ವಿವೇಚನೆಯ ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾದಂತಹ ಒಂದು ಪ್ರಮೇಯವಾಗಿದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಆತನ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆ ಮತ್ತು ಬೇಡಿಕೆಯ ಸ್ವರೂಪವೇ ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾದಂತಹ ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಭೌತಿಕ ಔದ್ಯಮಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆನ್ನುವುದು ಮಾಧವ್ ಅವರ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದಂತಹ ಪ್ರಮೇಯದ ರೂಪುರೇಶೆಯಾಗಿದೆ. ಮಾಧವ ಪ್ರಸಾದ್ ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾದ ಒಂದು ಸಿದ್ಧ ಸಹಜವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತವೇ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯಾಗಿದೆ. ಅಂತಹ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯನ್ನು ಕೊನೆಗೂ ನಿರ್ಧರಿಸುವಂತದ್ದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೇ ಆಗಿದ್ದಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ಇದರ ಪ್ರಮುಖವಾದ ತಿರುಳಾಗಿದೆ.

ಒಟ್ಟಾರೆ ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾ ಅಧ್ಯಯನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ನಾವು ಮೂರು ಬಗೆಯ ಧಾರೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಒಂದನೆಯದಾಗಿ ಅಭಿಜಾತ ಎನ್ನುವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಸುಧೀರ್ ಕಕ್ಕರ್ ಮತ್ತು ಆಶೀಷ್ ನಂದಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದಂತಹ ಇಂಡಿಯನ್ ಸೈಕಿ (ಭಾರತೀಯ ಮನೋನೆಲೆ) ಹಾಗೂ ಸಿನಿಮಾ ಆ್ಯಸ್ ಫೋಕ್ (ಸಿನಿಮಾವೆಂಬ ಜಾನದೀಯ ನೆಲೆ) ಎನ್ನುವ ನೆಲೆ. ಎರಡನೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸುಮಿತಾ ಚಟರ್ಜಿ ಮತ್ತು ಚಿದಾನಂದ ದಾಸ್‌ಗುಪ್ತಾ ಅವರ ವಾಗ್ವಾದೀಯ ಮಂಡನೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಸುಮಿತಾ ಅವರ ನ್ಯಾಶನಲ್ ಐಡೆಂಟಿಟಿ ಇನ್ ಇಂಡಿಯನ್ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ದಾಸ್‌ಗುಪ್ತಾ ಅವರ ಪೈಂಟ್ಡ್ ಫೇಸ್ ಒಂದು ವಿನೂತನ ಹೇಳಿಕೆಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಅಧ್ಯಯನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿತವಾದುವು. ಬಹುಶಃ ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾ ಅಧ್ಯಯನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಥನಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಯ ಮಂಡನೆಯನ್ನು ಗೈದದ್ದೆಂದರೆ ಜರ್ನಲ್ ಆಫ್ ಆರ್ಟ್ಸ್ ಆಂಡ್ ಐಡಿಯಾಸ್ ಪತ್ರಿಕೆ. ಅಮೇರಿಕಾದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಗುಂಪು ಆರಂಭಿಸಿದ ಒಂದು ಅನೌಪಚಾರಿಕ ಮಾತುಕತೆಯೇ ಇಂತಹ ಸಂವಾದವನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಸಿನಿಮಾ ಕುರಿತು ವಿಸ್ತರಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿತು. ನಂತದರ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ರವಿ ವಾಸುದೇವನ್ ಮತ್ತು ಮಾಧವ ಪ್ರಸಾದ್ ಅವರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಕೇಂದ್ರಿತ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಆಲೋಚನೆ ಹಾಗೂ ಸಬ್ಸಂಶ್ಯನ್ ಎಂಬ ಆಲೋಚನಾ ನೆಲೆಯು ಅತ್ಯಂತ ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಗಂಭಿರ ಚರ್ಚೆಗೆ ಹಚ್ಚಿತು.

ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಅಧ್ಯಯನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ನಾವು ಮೂರು ಬಗೆಯ ಅಧ್ಯಯನ ನಮೂನೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಒಂದನೆಯದಾಗಿ, ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಪಠ್ಯದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ನೆಲೆ ಮತ್ತು ಬಹುತೇಕ ವ್ಯಾಪಾರೀ ಮುಖ್ಯವಾಹಿನೀ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿ ಆರ್ಟ್ ಮತ್ತು ಅಟ್ಯೂರ್ ನೆಲೆಯ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಗಂಭೀರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವಂತಹ ನೆಲೆ. ಇನ್ನೊಂದು, ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಸಮಾಜೋ–ರಾಜಕೀಯ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಅನುರೂಪವಾಗಿ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಗಿದ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದಾಗಿದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನದ ಬೆಳಕು ಮತ್ತು ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ರೀತಿಯದು. ಆದರೆ ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆದಿರುವುದು ತೀರಾ ಕಡಿಮೆಯಷ್ಟೇ. ಇವುಗಳನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದರೆ ತಾತ್ವಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚೇನು ಮೂಡಿಬರಲಿಲ್ಲ.

ಎಂ.ಕೆ. ರಾಘವೇಂದ್ರ ಅವರ 'ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವೆಂಬ ಮೈಸೂರು ಸಿನಿಮಾ' ಎಂಬ ವಾದ ಕೂಡಾ ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರ ಮತ್ತು ಗಣನೀಯವಾದುದೇ ಆಗಿದೆ. ಇನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ತನ್ನ ವಸ್ತು, ತಂತ್ರ, ಕಥನ, ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕತೆ ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತದಲ್ಲೇ ಇರಿಸಿದೆ ಎಂದು ಇದು ಅರ್ಥೈಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವಿಶಾಲವಾದ ಅಖಂಡವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗುವ ಭೂಪ್ರದೇಶವನ್ನು ಅದು ವ್ಯಾಪ್ತಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲವೆಂದೇ ರಾಘವೇಂದ್ರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ತನ್ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವೆಂದು ಕಲ್ಪಿಸುವ ಅಸ್ಮಿತೆಯೇ ಕೃತಕ ಮತ್ತು ಇತ್ತೀಚಿನದೆಂಬ ನಿಲುವನ್ನೂ ಅವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ

ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಂಶೋಧನಾ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ಪೂರಕ ಓದು ಮತ್ತು ಸಾಮಗ್ರಿಯಾಗಿ ನಾನು ಜಾಗತಿಕ, ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವಂತಹ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸಮೀಕ್ಷಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮಾಹಿತಿ ಪ್ರಧಾನ ಕೃತಿಗಳಾಗಿಯೂ, ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಮಾಹಿತಿ ಮತ್ತು ತುಸು ಕಥನದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಇವೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳು ಅತ್ಯಂತ ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿದ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿಯೂ ಇವೆ.

ಆಶಿಷ್ ರಾಜ್ಯಾಧ್ಯಕ್ಷ ಮತ್ತು ಪಾಲ್ ವಿಲ್‌ಮನ್‌ರವರು ಆಕ್ಸಫರ್ಡ್ ಸರಣಿಯಲ್ಲಿ ತಂದಿರುವ 'ಎನ್‌ಸೈಕ್ಲೋಪೀಡಿಯಾ ಆಫ್ ಇಂಡಿಯನ್ ಸಿನಿಮಾ' ಕೃತಿಯು ಮೊತ್ತ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಜಾಗತಿಕ ಓದುಗರಿಗೆ ತೆರೆದಿಟ್ಟಿತು. ಈ ಕೃತಿಯು ಚರಿತ್ರೆಯ ದಾಖಲೆಯ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕ್ರಮವನ್ನು ಮೀರಿ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖವಾದಂತಹ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತುತ್ತದೆ.

ವಿಮಲ್ ದಿಸ್ಸನಾಯಕೆ ಮತ್ತು ಮೋತಿ ಕೆ. ಗೋಕುಲ್ ಸಿಂಗ್ ಅವರು ರೌಟ್ಲಡ್ಜ್ ಮಾಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತಂದಂತಹ ಹ್ಯಾಂಡ್ ಬುಕ್ ಆಫ್ ಇಂಡಿಯನ್ ಸಿನಿಮಾ ಕೃತಿಯು ಒಂದು ಆಂತಾಲಜಿ ಅಥವಾ ಮಾಲೆಯಾಗಿದ್ದು ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅತ್ಯಂತ ವೈವಿಧ್ಯದ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಬಹುಶಃ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಭಾರತದ ಸಿನಿಮಾದ ವೈವಿಧ್ಯದ ಆಯಾಮಗಳ ಬಗೆಗೆ ರಚಿತವಾದ ಕೃತಿ ಇದಾಗಿದೆ. ಸಿನಿಮಾ ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ಮಾಧವ ಪ್ರಸಾದ್ ಅವರು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾ ಬೆಳೆದ ಬಗೆಗೆ, ಇರಾ ಭಾಸ್ಕರ್ ಅವರು ಭಾರತೀಯ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ಉತ್ತಮವಾದಂತಹ ಒಳನೋಟಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಇದಲ್ಲದೇ ಭಾರತದ ದೇಶ ಭಾಷೆಯ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಮೌಲಿಕವಾದ ಬರಹಗಳು ಇಲ್ಲಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದ ಬಗೆಗೆ ವಿದ್ವಾಂಸ ಎಂ.ಕೆ. ರಾಘವೇಂದ್ರರ ಬರಹ ಗಣನೀಯವಾದುದಾಗಿದೆ.

ಮಾಧವ ಪ್ರಸಾದ್ ಅವರ 'ಐಡಿಯಾಲಜಿ ಆಫ್ ದಿ ಹಿಂದಿ ಫಿಲ್ಮ್' ಆಕ್ಸ್‌ಫರ್ಡ್ ಪ್ರೆಸ್‌ನಿಂದ ಪ್ರಕಾಶಿತಗೊಂಡ ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ನೆಲೆಯಿಂದ ಮತ್ತು ಕಲ್ಚರಲ್ ಸ್ಟಡೀಸ್‌ನ ಪ್ರಮೇಯಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಮೊತ್ತ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಮಾಧವ ಪ್ರಸಾದ್ ಅವರು ಭಾರತೀಯ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಹಿಂದಿಯ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಿನಿಮಾದ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಹುಡುಕಲೆತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ವಾದಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಮಾರುಕಟ್ಟೆ ಎಂಬ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಸಿದ್ಧಾಂತ ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾದ ದೊಡ್ಡ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ನೆಲೆ ಎಂದೂ ಅಭಿಪ್ರಾಯಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಮಾಧವ ಪ್ರಸಾದ್ ಅವರ ಇನ್ನೊಂದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದಂತಹ ಕೃತಿ 'ಸಿನಿ ಪಾಲಿಟಿಕ್ಸ್: ಫಿಲ್ಮ್ ಸ್ಟಾರ್ಸ್ ಆ್ಯಂಡ್ ಪೊಲಿಟಿಕಲ್ ಎಕ್ಸಿಸ್ಟೆನ್ಸ್ ಇನ್ ಸೌತ್ ಇಂಡಿಯಾ' ವಿಶೇಷವಾಗಿ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ್ದೇ ಆದಂತಹ ಒಂದು ವಿನೂತನ ವಿದ್ಯಮಾನ ಹಾಗೂ ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಚ್ಚರಿಯಾದಂತಹ ತಾರಾ ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ಸಕ್ರಿಯ ರಾಜಕಾರಣದ ಅಂತರ್ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ತಾರಾ ರಾಜಕಾರಣದಲ್ಲಿನ ಪ್ರಮುಖ ನಟರುಗಳಾದ ತೆಲುಗಿನ ಎನ್.ಟಿ. ರಾಮರಾವ್, ತಮಿಳಿನ ಎಂ.ಜಿ. ರಾಮಚಂದ್ರನ್ ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡದ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಎಂಬ ವಿದ್ಯಮಾನ ಮತ್ತು ಅದು ರೂಪುಗೊಂಡ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅವರು ಅಧ್ಯಯನಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಎಂ.ಎಸ್.ಎಸ್ ಪಾಂಡ್ಯನ್ ಅವರ ಕೃತಿಯಾದ 'ಇಮೇಜ್ ಟ್ರಾಪ್' ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತ ಮತ್ತು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಸಿನಿಮಾ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತಹ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದಂತಹ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಸುಮಾರು 1980ರವರೆಗೆ 11 ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಸಕ್ರಿಯ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಡಿ.ಎಂ.ಕೆ. ಪಕ್ಷದ ಮೂಲಕ ಮಾಡಿದ ಎಂ.ಜಿ.ಆರ್ ಹೇಗೆ ತಮ್ಮ ಅಭಿಮಾನಿಗಳ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಬಂಡವಾಳ ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಸಬಾಲ್ಟರ್ನ್ ನೆಲೆಯನ್ನು ಅಥವಾ ಅಂತಹ ಮನೋಭಾವದ ಅಭಿಮಾನಿಗಳನ್ನು ಅವರ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಮತಬ್ಯಾಂಕ್‌ನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದರು ಎಂಬುದರ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನಡೆಸುತ್ತಾರೆ.

ರವಿ ವಾಸುದೇವನ್ ಅವರು ಸಂಪಾದಿಸಿ, ಆಕ್ಸ್‌ಫರ್ಡ್ ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್ ಪ್ರಕಟಿಸಿದಂತಹ ಕೃತಿಯಾದ 'ಮೇಕಿಂಗ್ ಮೀನಿಂಗ್ ಇನ್ ಇಂಡಿಯನ್ ಸಿನಿಮಾ' ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಅಂತಾಲಜಿಯಾಗಿದೆ. ಜಗತ್ತಿನ ಸಿನಿಮಾ ಬೌದ್ಧಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅಧ್ಯಯನದ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿದಂತಹ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹೀ ಭಾರತದ ಸಿನಿಮಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಸ್ಟೀಫನ್ ಹಸ್, ಪರಾಶಕ್ತಿ ಸ್ಟುಡಿಯೋ ಬಗೆಗೆ ಎಂ.ಎಸ್.ಎಸ್. ಪಾಂಡ್ಯನ್, 1950ರ ಹಿಂದಿ ಪಾಪ್ಯುಲರ್ ಸಿನಿಮಾದ ಬಗೆಗೆ ರವಿ ವಾಸುದೇವನ್,

ತಮಿಳು ನೇಟಿವಿಟಿ ಸಿನಿಮಾದ ಕುರಿತು ವಿದ್ವಾಂಸ ಸುಂದರ್ ಕಾಳಿ, ಬಾಂಬೆ ಸಿನಿಮಾದ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ವಿದ್ಯಮಾನದ ಬಗೆಗೆ ರಂಜನಿ ಮಜುಂದಾರ್ ಹಾಗೂ ಅಭಿಮಾನಿ ಸಂಘಗಳು ಅಥವಾ ಫ್ಯಾನ್ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಎಸ್.ವಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸ್ ಅವರು ಬರೆದ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿವೆ.

'ದಿ ಮೆಲೋಡ್ರಮಟಿಕ್ ಪಬ್ಲಿಕ್: ಫಿಲ್ಮ್ ಫಾರ್ಮ್ ಆ್ಯಂಡ್ ಸ್ಪೆಕ್ಟೇಟರ್‌ಶಿಪ್ ಇನ್ ಇಂಡಿಯನ್ ಸಿನಿಮಾ' ರವಿ ವಾಸುದೇವನ್ ಅವರ ತುಂಬಾ ಪ್ರಮುಖವಾದಂತಹ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಪಾಮ್‌ಗ್ರೇವ್ ಪ್ರೆಸ್ ಮತ್ತು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಪರ್ಮನೆಂಟ್ ಬ್ಲಾಕ್ ಪ್ರಕಾಶನ ಇದನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದೆ. ಸಿನಿಮಾಗಳ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ಭಾರತೀಯರು ಎದುರಿಸಿದ ಬಗೆ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಆಧುನಿಕತೆ ಎದುರಿಸಿದ ಬಗೆಯ ಕುರಿತು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇ ಅವರ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿನ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಸ್ವರೂಪ, ಬಾಂಬೆ ಮತ್ತು ರೋಜಾ ಸಿನಿಮಾಗಳ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ ಮತ್ತು ಹಿಂಸೆಯ ಚರ್ಚೆ ಹಾಗೂ ಸುಮಾರು 1970ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿದ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಅಸ್ತಟಿಕ್ಸ್ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಲೇಖಕರು ಇಲ್ಲಿ ಹೊರಗೆಡಹುತ್ತಾರೆ.

'ಬಾಂಬೆ ಸಿನಿಮಾ: ಆ್ಯನ್ ಆರ್ಕೈವ್ ಆಫ್ ದಿ ಸಿಟಿ' ಕೃತಿಯು ರಂಜಿನಿ ಮಜುಂದಾರ್‌ರವರದ್ದು. ಸುಮಾರು 1960ರ ನಂತರ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಮುಂಬೈ ಮಹಾನಗರವು ಹೇಗೆ ನಗರದ ಸ್ಪೇಸ್‌ಗಳ ಮೂಲಕ ಸಿನಿಮಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಲೇಖಕರು ಇಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಸಿನಿಮಾದ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನೂ ಕೂಡಾ ನಡೆಸುತ್ತಾರೆ.

ಮಾಧವ ಪ್ರಸಾದ್ ಅವರ 'ಐಡೆಂಟಿಟಿ ಪಾಲಿಟಿಕ್ಸ್ ಇನ್ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ' ಪ್ರಬಂಧವು ಹಂಪಿ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದಿಂದ ವಿಜಯ ಪೂಣಚ್ಚ ತಂಬಂಡ ಅವರ ಸಂಪಾದನೆಯಲ್ಲಿನ ಜರ್ನಲ್ ಆಫ್ ಕರ್ನಾಟಕ ಸ್ಟಡೀಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ. ಈ ಕೃತಿಯು ಹೇಗೆ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುವ ತಾರಾ ರಾಜಕಾರಣವು ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿತ್ತು ಹಾಗೂ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್‌ರಂತಹ ನಟ ಸಕ್ರಿಯ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸದಿದ್ದರೂ ಕೂಡಾ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಜ್ಞೀಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಅಂಟಿದ್ದರು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಫ್ಯಾನ್‌ಕ್ಲಬ್‌ಗಳು, ಅಭಿಮಾನಿ ಸಂಘಗಳು ಹಾಗೂ ಗೋಕಾಕ್ ಚಳುವಳಿಯಂತಹ ಹೋರಾಟಗಳು ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಅವರಿಗೆ ಅನಭಿಷಿಕ್ತ ರಾಜಕಾರಣಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣದ ವರ್ಚಸ್ಸನ್ನೂ ತಂದುಕೊಟ್ಟವು ಎನ್ನುವುದನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಅತ್ಯಂತ ವಿಶದವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಅವರ ನಡೆ,

ನುಡಿ, ಪೋಷಾಕು ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿನ ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತಿಕೆಗಳು ಇಂತಹ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಪೋಷಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಈ ಮೂಲಕ ಅವರು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಎಸ್.ವಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸ್ ಅವರ 'ಪೊಲಿಟಿಕ್ಸ್ ಆ್ಯಸ್ ಪರ್ಫಾರ್ಮೆನ್ಸ್: ಅ ಸೋಶಿಯಲ್ ಹಿಸ್ಟರಿ ಆಫ್ ದಿ ತೆಲುಗು ಸಿನಿಮಾ' ಕೃತಿಯು ತೆಲುಗು ಸಿನಿಮಾದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಪರ್ಮನೆಂಟ್ ಬ್ಲಾಕ್ ಇದನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದೆ. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತೆಲುಗು ಸಿನಿಮಾ ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ತೆಲುಗು ಅಸ್ಮಿತೆಯನ್ನೂ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಭಾರತದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯನ್ನು ಪುರಸ್ಕರಿಸಿ ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾದಂತಹ ಸಂದಿಗ್ಧ ಹಾಗೂ ಡಿಪ್ಲಮಸಿಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಶ್ರೀನಿವಾಸ್ ನಮ್ಮೆದುರು ಅರುಹುತ್ತಾರೆ.

ಆಶೀಷ್ ರಾಜ್ಯಾಧ್ಯಕ್ಷ ಅವರ ಕೃತಿ 'ಇಂಡಿಯನ್ ಸಿನಿಮಾ'ವನ್ನು ಆಕ್ಸ್‌ಫರ್ಡ್ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದು ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾದಂತಹ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಒಬ್ಬ ಹೊಸ ಓದುಗ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರವೇಶಿಗ ಭಾರತದ ಸಿನಿಮಾಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅರಿವು ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಇದರಿಂದ ಪಡೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ.

ರಾಜ್ಯಾಧ್ಯಕ್ಷ ಅವರ 'ಫಾಲ್ಕೆ ಎರಾ' ಕೃತಿಯು ಮುಂಬೈ ಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರವೇಶ ಮತ್ತು ಫಾಲ್ಕೆಯವರ ಮುಂಚೂಣಿತನದ ಹಾಗೂ ಔದ್ಯಮಿಕ ಕುತೂಹಲದ ಬಗೆಗೆ ಭಾರೀ ಬೆಳಕನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಫಾಲ್ಕೆಯವರ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದಂತಹ ಸಮಾಜೋ–ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಅದು ನಮಗೆ ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತದೆ.

ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇವರ 'ಇಂಡಿಯನ್ ಸಿನಿಮಾ ಇನ್ ದಿ ಟೈಮ್ ಆಫ್ ಸೆಲ್ಯುಲಾಯ್ಡ್: ಫ್ರಂ ಬಾಲಿವುಡ್ ಟು ದಿ ಎಮರ್ಜನ್ಸಿ'ಯು ಇಂಡಿಯಾನಾ ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಇದು ಭಾರತದ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಒಂದು ಜರ್ನಿಯನ್ನು ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾದಿಂದ ಸುಮಾರು ಎಮರ್ಜನ್ಸಿಯವರೆಗೆ ಮಾಡಿಸುತ್ತದೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತದರ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಹೊಂದಿದ್ದ ಕಾಳಜಿಯನ್ನು ಇದು ನಮಗೆ ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತದೆ.

ಅವರ 'ರಿತ್ವಿಕ್ ಘಟಕ್: ಎ ರಿಟರ್ನ್ ಟು ದಿ ಎಪಿಕ್' ಕೃತಿಯು ಭಾರತದ ಪ್ರಮುಖ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ದೇಶಕ ರಿತ್ವಿಕ್ ಘಟಕ್ ಅವರ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಚಲನಚಿತ್ರಗಳ ಕಡೆಗೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಸುಳಿಯುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಋತ್ವಿಕ್ ಘಟಕ್ ಅವರ ಮಹಾಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ನಮಗೆ ದರ್ಶಿಸುತ್ತದೆ.

ಎಂ. ಕೆ. ರಾಘವೇಂದ್ರ ಅವರ ಕೃತಿ 'ಬೈಪೋಲಾರ್ ಐಡೆಂಟಿಟಿ'ಯು ಕನ್ನಡದ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಕುರಿತು ಇದುವರೆಗೆ ಬಂದಿರುವ ಏಕಮಾತ್ರವಾದ ತಾತ್ವಿಕ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಸುಮಾರು 1934ರಿಂದ 2000 ಇಸವಿಯವರೆಗಿನ ಅತಿ ದೀರ್ಘ ಅವಧಿಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ರಾಘವೇಂದ್ರ ಅವರು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮತ್ತು ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೆಲೆಯಿಂದ ಪರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ತನ್ಮೂಲಕ ಆಯಾ ಕಾಲದ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಹೇಗೆ ತಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದುವು ಎಂಬುದನ್ನು ಆದ್ಯತೆಯಿಂದ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಅವರ 'ಸೆಡ್ಯೂಸ್ಡ್ ಬೈ ದಿ ಫೆಮಿಲಿಯರ್' ಕೃತಿಯನ್ನು ಆಕ್ಸ್‌ಫರ್ಡ್ ಬಿಡುಗಡೆ ಮಾಡಿದೆ. ಸುಮಾರು 1950ರಿಂದ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ಬೆಳೆದಂತಹ ಹಿಂದಿ ಪಾಪ್ಯುಲರ್ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಶೋತ್ತರಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸಿ ತನ್ನ ಕಥನವನ್ನು ಹೇಗೆ ಕಟ್ಟಿತು ಎನ್ನುವದನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದು ಕೃತಿಯ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕಾಳಜಿಯಾಗಿದೆ.

ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾಗಳ ತಾತ್ವಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಕುರಿತ ಟಾಂ ಗನ್ನಿಂಗ್ ಅವರ 'ಸಿನಿಮಾ ಆಫ್ ಅಟ್ರಾಕ್ಶನ್ಸ್' ಪ್ರಬಂಧವು ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾದ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯ ಮೂಲವಾದ ಆಕರ್ಷಣೆ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಕೇಂದ್ರದ ಸುತ್ತಲಿನ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಹೊರಗೆಡಹುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸ್ಟೀಫನ್ ಹಸ್ ಅವರ 'ವ್ಹೆನ್ ಫಿಲ್ಮ್ ಕೇಮ್ ಟು ಮದ್ರಾಸ್' ಪ್ರಬಂಧವು ಮದ್ರಾಸ್ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡವನ್ನು ಸೇರಿದಂತೆ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ ಸಿನಿಮಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನೂ ಹಾಗೂ ಪೂರ್ವ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ಆರಂಭ ಸಿನಿಮಾದ ಕುರಿತ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತದೆ.

ಹಂಪಿಯ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಪ್ರಕಟಣೆಯಾದ 'ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆ'ಯು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಅಧ್ಯಯನದ ಆಕರವಾಗಿದೆ. ಅದೇ ಪ್ರಕಟಣೆಯಿಂದ ಬಂದಿರುವ ಸಿ.ಆರ್ ಗೋವಿಂದರಾಜು ಅವರು ಸಂಪಾದಿಸಿದ ಸಿನಿಮಾ ಕಥನ, ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೆ. ಪುಟ್ಟ ಸ್ವಾಮಿಯವರ 'ಸಿನಿಮಾಯಾನ', ಗಂಗಾಧರ ಮೊದಲಿಯಾರ್ ಅವರ 'ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆ: ಇತಿಹಾಸದ ಪುಟಗಳಲ್ಲಿ', ಮನು ಚಕ್ರವರ್ತಿಯವರ 'ಫ್ರೇಮಿಂಗ್ ದಿ ನ್ಯೂವ್ ವೇವ್' ಮತ್ತಿತರ ಕೃತಿಗಳು ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ನೆರವನ್ನು ನೀಡಿವೆ.

1.4 ವ್ಯಾಪ್ತಿ

ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನವು ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಸುಮಾರು 2000ನೇ ಇಸವಿಯವರೆಗಿನ ಕಾಲದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಸರಿಸುಮಾರು 2045 ಸಿನಿಮಾಗಳು ತಯಾರಾದವು. ಸುಮಾರು 1934ರಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಮೊತ್ತ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರವಾದ ಸತಿ ಸುಲೋಚನಾವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶನ ಮಾಡಿದವರು ವೈ.ವಿ

ರಾವ್. ಇದರ ನಿರ್ಮಾಪಕರು ಚಮನ್ ಲಾಲ್ ಡುಂಗಾಜಿ ಮತ್ತು ಭೂರ್‌ಮಲ್ ಚಮನ್‌ಲಾಲ್‌ಜಿ. ರಾವಣನ ಸೊಸೆ ಸುಲೋಚನೆಯ ಕಥೆಯನ್ನು ಇದು ಕಥಾನಕವನ್ನಾಗಿ ಹೊಂದಿದೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಸುಮಾರು 2000ನೇ ಇಸವಿಯಲ್ಲಿ ಬಿಡುಗಡೆಯಾದ ಕೊನೆಯ ಚಿತ್ರವಾದ ಜೋಸೈಮನ್ ನಿರ್ದೇಶನದ ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನದವರೆಗೆ ಇದು ಗಮನಿಸುತ್ತದೆ. ಸತೀ ಸುಲೋಚನಾಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮೊದಲು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣವಿದ್ದಿತ್ತು. ನೈಟ್ರೇಟ್ ಅನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಅನೇಕ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಅದು ಬೆಳಕಿಗೆ ಧಗ್ಗನೆ ಹತ್ತಿ ಉರಿಯುವ ಪದಾರ್ಥವಾದ ಕಾರಣ ಅದನ್ನು ಬಳಸಿ ಮಾಡಿದ ಯಾವ ಸಿನಿಮಾಗಳೂ ಕೂಡಾ ಇಂದು ಉಳಿದಿಲ್ಲ. ಸೆಲ್ಯುಲಾಯ್ಡ್ ಬಳಸಿ ಸತೀ ಸುಲೋಚನಾ ನಿರ್ಮಿತವಾದರೂ ಅದು ಮತ್ತು ನಂತರದ ಬಹುತೇಕ ಸರಿಸುಮಾರು 1950ರವರೆಗಿನ ಸಿನಿಮಾಗಳು ನಮಗೆ ಲಭ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸತೀ ಸುಲೋಚನಾಗಿಂತ ಮೊದಲೇ ಭಕ್ತ ಧ್ರುವ ತಯಾರಾಗಿದ್ದರೂ ಕೂಡಾ ಬಿಡುಗಡೆಯಾದದ್ದು ಸತೀ ಸುಲೋಚನಾ ಆದ ಕಾರಣ ಅದನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಥಮ ಸಿನಿಮಾ ಎನ್ನಲಾಗುತ್ತದೆ. 1941ರ ಮೊದಲ ವಾಕ್ ಚಿತ್ರ ವಸಂತಸೇನಾ ಕೂಡಾ ನಮಗಿಂದು ಲಭ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸುಮಾರು 1950ರ ನಂತರದ ಕೆಲವು ಸಿನಿಮಾಗಳು ನಮಗೆ ದಕ್ಕಿವೆ. ಅತ್ಯಂತ ದೀರ್ಘ ಅವಧಿಯ ಅಧ್ಯಯನವಾದರೂ ಕೂಡಾ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸಾಪೇಕ್ಷವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿನ ಲಭ್ಯವಿರುವ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ. ದೀರ್ಘ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಟ್ರೆಂಡ್ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒದಗುವ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಪ್ಯಾಟರ್ನ್ ಅಥವಾ ನಮೂನೆಯನ್ನೂ ಪರಿಗಣಿಸಿ ಅವುಗಳ ಸುತ್ತ ಸಮಸ್ಯೆ ಮತ್ತು ಅಧ್ಯಯನದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಸಾಂದ್ರೀಕರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸುಮಾರು 1950ರ ನಂತರದಲ್ಲಿನ ಸಿನಿಮಾಗಳು ನಮಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಲಭಿಸುತ್ತಿವೆ. 1970ರ ದಶಕದಲ್ಲಿನ ಮತ್ತು ನಂತರದ ಅವಧಿಯ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಇಂದು ಡಿಜಿಟಲೀಕೃತವಾಗಿದ್ದು ಯೂಟ್ಯೂಬ್ ಮತ್ತು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮೂಲದ ವೆಬ್‌ಸೈಟ್ ಹಾಗೂ ಮಲ್ಟಿ ಮೀಡಿಯಾ ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಮೂಲಕ ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಲಭಿಸಿವೆ ಮತ್ತು ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಸುಗಮತೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿವೆ.

1.5 ಅಧ್ಯಯನ ವಿಧಾನ

ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಥಮಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಆಕರದ ಮೂಲಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಸಿನಿಮಾಗಳೇ ಇಂತಹ ಮೂಲಭೂತವಾದಂತಹ ಆಕರ ಮೂಲಗಳು. ಇದಲ್ಲದೇ ಐ.ಸಿ.ಸಿ. ರಿಪೋರ್ಟ್ ಇತ್ಯಾದಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ನಂತರ ದ್ವಿತೀಯಕ ಅಥವಾ ಸೆಕೆಂಡರಿ ಆಧಾರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಕೆಲವು ಪ್ರಾಕ್ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಪ್ರಾಕ್‌ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಅಥವಾ ಹೈಪೋತಿಸೀಸ್‌ಗಳನ್ನು ಲಭ್ಯವಿರುವ ಆಧಾರ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೇಲಿನ ದತ್ತಾಂಶಗಳ

ಆಧಾರದಿಂದ ಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ಪ್ರಮಾಣೀಕರಣಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸಿ, ಪರೀಕ್ಷೆ ಮರುಪರೀಕ್ಷೆ ಮಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ ತಾತ್ವೀಕರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಯನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿನ ತಾತ್ವಿಕ ವೈಧಾನಿಕತೆಯಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ವಿಧಾನವನ್ನಷ್ಟೇ ಅಥವಾ ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಾಧನವನ್ನಷ್ಟನ್ನೇ ಬಳಸಿಲ್ಲ. ಮೊತ್ತಮೊದಲಿಗೆ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದಂತಹ ತಥ್ಯ ಮತ್ತು ವಿವರಣೆಯ ವಿಧಾನದಿಂದಲೂ ಪರೀಕ್ಷಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದಾದ ಮೇಲೆ ಪ್ರತೀ ಸಮಸ್ಯೆ, ಹೈಪೋತಿಸೀಸ್ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಸಿನಿಮಾ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿನ ಪ್ರಮುಖವಾದಂತಹ ವೈಧಾನಿಕತೆಯನ್ನು ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ, ಸಬಾಲ್ಟರ್ನ್, ಫೆಮಿನಿಸಂ, ಲೋಹಿಯಾವಾದ, ಸಮಾಜವಾದ ಮುಂತಾದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಚಿಂತನ ಶಾಲೆಗಳು ಮತ್ತು ವೈಧಾನಿಕತೆಯ ಮೂಲಕವೂ ಪರೀಕ್ಷಿಸಲಾಗಿದೆ. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಿಧಾನದ ಜತೆ ಜತೆಯಲ್ಲೇ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಅಥವಾ ಹಿಸ್ಟೋರಿಕಲ್ ಹರ್ಮ್ಯುನಟಿಕ್ಸ್ ವಿಧಾನವನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಅನುಸರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದಲ್ಲದೇ ಸದ್ಯದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ಸಿನಿಮಾ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸುತ್ತಿರುವಂತಹ ಮತ್ತು ಸುಮಾರು 1960ರ ದಶಕದಲ್ಲೇ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಯುಂಟುಮಾಡಿದ ಕಲ್ಚರಲ್ ಸ್ಟಡೀಸ್‌ನ ಪ್ರಮೇಯ, ಪರಿಮಾಣ ಮತ್ತು ವಿಧಿವಿಧಾನಗಳನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಕಲ್ಚರಲ್ ಸ್ಟಡೀಸ್ ಮೂಲಕ ನಡೆಸುವ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಧಾನವು ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಶಿಸ್ತನ್ನು ಅಂತಿಮ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಯಾವುದೇ ಶಿಸ್ತನ್ನು ಶುದ್ಧ ಎಂದು ಕರೆಯುವುದಿಲ್ಲ ಕೂಡಾ. ಅದು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಬೋಗೀಕರಣ ಅಥವಾ ಕಂಪಾರ್ಟ್‌ಮೆಂಟಲೈಝೇಶನ್ ಅನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾ ಎಲ್ಲಾ ಅಧ್ಯಯನ ಶಿಸ್ತುಗಳನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಮತ್ತು ಸಾಪೇಕ್ಷವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಂತರ್‌ಶಿಸ್ತಿನ ಮತ್ತು ಬಹುಶಿಸ್ತಿನ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಅದು ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲುವ ಕಾರಣ ಈ ರೀತಿಯ ವೈಧಾನಿಕತೆಯನ್ನು ಬಳಸಲಾಗಿದೆ.

1.6 ಅಧ್ಯಾಯಗಳ ಸ್ವರೂಪ

ಸಂಶೋಧನಾ ಪ್ರಬಂಧವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಏಳು ಪ್ರಮುಖ ಅಧ್ಯಾಯಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಮೊದಲ ಅಧ್ಯಾಯ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ ಮತ್ತು ಕೊನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯವು ಉಪಸಂಹಾರವಾಗಿದೆ. ಇದಲ್ಲದೇ ಉಳಿದ ಅಧ್ಯಾಯಗಳು ಈ ರೀತಿಯಿವೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ 1

ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ

ಮೊದಲ ಅಧ್ಯಾಯವು ಮಹಾ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಪ್ರವೇಶವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಮಹತ್ವವನ್ನೂ ಅಧ್ಯಯನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಈ ಅಧ್ಯಾಯದ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿದೆ. ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಧ್ಯಯನ ವಿಧಿವಿಧಾನದ ಚರ್ಚೆ ಕೂಡಾ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಅಧ್ಯಾಯಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ 2

ಆರಂಭಿಕ ಸಿನಿಮಾ: ಚಿಹ್ನೆಗಳು, ದಾರಿ ಮತ್ತು ಅರ್ಥ

ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಬಗೆಗೆ ಮಾಹಿತಿ ಮತ್ತು ತಥ್ಯಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಪ್ರವೇಶ ಸಾಧಿಸಿ, ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಇದುವರೆಗೂ ಚರ್ಚಿಸದಿರುವಂತಹ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಬಗೆಗೆ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಎಳಸು ಮತ್ತು ಮುಗ್ಧ ಎಂದು ಕರೆದು ತೀರದ ರಿಯಾಯಿತಿಯನ್ನು ನೀಡುವ ಪರಿಪಾಠ ನಮ್ಮಲ್ಲಿದೆ. ಆದರೆ ಅರ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾದ ಮೇಲೆ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡಿರುವ ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ಟಾಂ ಗನ್ನಿಂಗ್, ಟಾಂ ರೈಸ್, ಸುರೇಶ್ ವಾಬ್ರಿಯಾ ಹಾಗೂ ವೀರ್‌ಚಂದ್ ಧರಮ್‌ಸೇ ಮುಂತಾದವರ ಆಲೋಚನೆಯ ಮೇಲೆ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾದ ರಾಜಕೀಯವನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಟಾಂ ಗನ್ನಿಂಗ್ ಹೇಳುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಆಫ್ ಅಟ್ರಾಕ್ಶನ್ ಸಾಧನದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹೀ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಮೂಲಕ ಚಲಾವಣೆಗೆ ಬಂದ ಸಿನಿಮಾವು ತಾನು ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹೀ ಸ್ಪೇಸ್‌ನ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡಂತಹ ರಾಜಕೀಯ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಇದು ಪರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅರ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವೆನ್ನುವ ಇದುವರೆಗೂ ಚರ್ಚಿಸದಿರುವಂತಹ ಒಂದು ನೆಲೆಯನ್ನೂ ಇದು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆರಂಭದ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವು ಕೂಡಾ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಅನುಭವದ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ಬೆಂಗಳೂರು ಮತ್ತು ಮೈಸೂರಿನ ಕಲೋನಿಯಲ್ ಸಿಟಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪು ತಳೆದು, ಜಾಗ ಪಡೆದ ರಾಜಕೀಯ ನೆಲೆಯ ಚರ್ಚೆ ಇಲ್ಲಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ 3

ಮಾತು ತಲೆಯೆತ್ತಿದ ಬಗೆ: ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ, ಆಧುನಿಕತೆ ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭ

ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವು ಮಾತನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡ ನಂತರದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು 1950ರ ದಶಕದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಆಗಿನ ಬಹುದೊಡ್ಡ ವಿದ್ಯಮಾನವಾದಂತಹ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕತೆಗೆ ಹೇಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸಿತು, ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿತು ಮತ್ತು ನಿಷೇಧಿಸಿತು ಎನ್ನುವ ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾದಂತಹ ಮುಖಾಮುಖಿಯ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನಡೆಸಲಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ವಿವೇಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಕೂಡಾ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಿದ ಅನುಭವವೇ ಆಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವು ಅಖಿಲ ಭಾರತೀಯಾತ್ಮಕವಾದ ಒಂದು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಾ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಸ್ಥಳೀಯ ಅಥವಾ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಂತಹ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಗೆ ಹೇಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸಿತು ಮತ್ತು ತನ್ನನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇದು ಗಮನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವು ಹೇಗೆ ಆಧುನಿಕತೆಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸಿತು ಎನ್ನುವ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಪರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾರತದ ವಿವಿಧ ಪ್ರದೇಶ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾಗಳು ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆ ಎಂಬ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಕಂಗೆಟ್ಟು, ಚಕಿತರಾಗಿ, ವಿಸ್ಮಯದಿಂದ ನೋಡಿ ಕ್ರಮೇಣ ಅದನ್ನೇ ಅಪ್ಪಿಕೊಂಡ ರೀತಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅದೇ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾದಾಗ ತಮ್ಮ ನೈಚ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ಮತ್ತು ನಂತರದಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಹಾಗೂ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಒಮ್ಮೆಲೇ ಅಲುಗಿ, ದಿಗಿಲನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದಂತಹ ಅನುಭವವನ್ನೂ ಈ ಅಧ್ಯಾಯವು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ನೆಲೆಯ ಅನುಸಂಧಾನವನ್ನೂ ಕನ್ನಡದ ಸಿನಿಮಾ ಜಗತ್ತು ಸಾಧಿಸಿದುದನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ 4

ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಅಂಗರಚನೆ: ಕಥನ, ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು

ಈ ಅಧ್ಯಾಯವು ಕನ್ನಡದ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ಸ್ಥಿರೀಕೃತಗೊಂಡಂತಹ ಕೆಲವು ಸಿದ್ಧ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗೆ ಹೊಸ ಅಲೆಯೆಂಬ ಜಾಗತಿಕ ವಿದ್ಯಮಾನವು ರೂಪುಗೊಂಡಂತಹ ಚಾರಿತ್ರಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷವನ್ನೂ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಫ್ರೆಂಚ್ ಹೊಸ ಅಲೆಯನ್ನು ಮಾದರಿಯನ್ನಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಮಾದರಿಯನ್ನಾಗಿ

ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ. ಅದರ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿ ಯುವತನ, ಸಮಾಜವಾದ ಮತ್ತು ನಿಯತವಾದಂತಹ ಒಂದು ಬಿಸಿಬಿಸಿಯ ಬೌದ್ಧಿಕ ವಾಗ್ವಾದ ಮತ್ತು ಸಂವಾದವಾಗಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಭಾರತೀಯ ಹೊಸ ಅಲೆಯು ರೂಪುಗೊಂಡ ಬಗೆ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಕಥನಾತ್ಮಕ ರಾಜಕೀಯವನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ನಂತರ ಕನ್ನಡದ ಹೊಸ ಅಲೆಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖವಾದಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೇಳುತ್ತದೆ. ಅದೇನೆಂದರೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅಲೆ ಇದೆಯೇ ಎಂಬಂತಹ ಅತ್ಯಂತ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕನ್ನಡದ ಹೊಸ ಅಲೆಯನ್ನು ಕೂಲಂಕಷವಾಗಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ಹೊಸ ಅಲೆಯು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ರಿಯಲಿಸಂ ಸಿನಿಮಾದ ಮಾದರಿಯದೇ ಹೊರತು ಹೊಸ ಅಲೆಯದಲ್ಲ ಎಂಬ ಮಂಡನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ 5

ಕನ್ನಡದ ನಿಯೋ–ಕಾಮಿಡಿ: ಸ್ವ–ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯ ವಿಡಂಬನೆಯ ಮಾದರಿ

ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ನಿಯೋ–ಕಾಮಿಡಿಯ ಹುಟ್ಟು, ವಿಕಾಸ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾದಂತಹ ವಿದ್ಯಮಾನವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇದರ ಕುರಿತು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ವಿದ್ವತ್ ವಲಯ ಮೌನವಾಗಿದೆ. ಜಾಗತಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಭಾರತದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಾಮಿಡಿಯು ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರವಾದಂತಹ ತಾತ್ವಿಕ ಮತ್ತು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾದಂತಹ ನೆಲೆ ಮತ್ತು ಆಯಾಮವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ತೆಲುಗು ಮತ್ತು ತಮಿಳು ನಿಯೋ ಕಾಮಿಡಿಗಳು ಸುಮಾರು 1980ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಆಗಿನ ಸಮಾಜ, ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಿವೆ. ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಕೆಟ್ಟದಾದಂತಹ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ಅಧಿಕಾರ ಕೇಂದ್ರಗಳನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಖಚಿತವಾಗಿ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಿವೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಗೌರಿಗಣೇಶ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ನಿಯೋ ಕಾಮಿಡಿಯು ಸುಮಾರು 1980ರ ದಶಕದಲ್ಲೇ ಮೂಡಿತು. ಅದು ಅಧಿಕಾರ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸಿತು. ಕನ್ನಡದ ಕಾಮಿಡಿಯು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರದೇಶ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪದ ಕಾಮಿಡಿಯಂತೆ ಅತಿಯಿಂದ ಅಧಿಕಾರ ವಿಸರ್ಜಿಸಿದಾಗ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿರುವಂತದ್ದು. ಕನ್ನಡದ ಈ ಮಾದರಿಯು ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ವೈಯುಕ್ತಿಕವಾಗಿ ತನ್ನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅಂದರೆ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಕುಟುಂಬದ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ವಿಡಂಬಿಸಿತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ 6

ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್: ರೋಷ–ಆಕ್ರೋಶದ ಮಾದರಿ ಮತ್ತು 'ನಿತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕತೆ'

ಈ ಅಧ್ಯಾಯವು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು 1970 ದಶಕದ ಕೊನೆಯಿಂದ ಆರಂಭವಾಗಿ ಸುಮಾರು 1980ರ ದಶಕ, 1990ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಸುಮಾರು 2000ವರೆಗಿನ ಅವಧಿಯವರೆಗೆ ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಬೆಳೆದ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಮಾದರಿಯ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಎನ್ನುವ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರಕಾರವು ಮೂಲತ: ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ 1950ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದಂತಹ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವಾಗಿದೆ. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಆ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಉಂಟಾದ ತೀವ್ರ ತೆರನಾದಂತಹ ರಾಜಕೀಯ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟು, ಅನಿಶ್ಚಿತತೆ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ಮುಗ್ಗಟ್ಟಿನ ಕಾರಣದಿಂದ ಯುವಜನರಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಹತಾಶೆ, ದೈನ್ಯ ಉಂಟಾಗಿ ನಿರುದ್ಯೋಗದಂತಹ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಉಲ್ಬಣಿಸಿದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಚಲನಚಿತ್ರವೂ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನೀಡಿತು. ಆಗ ಹುಟ್ಟಿದ ಸಿನಿಮಾದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವೇ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಮಾದರಿ. ಸುಮಾರು 1970ರ ದಶಕದಲ್ಲಿನ ಇಂಡೋ–ಪಾಕ್ ಯುದ್ಧ, ಇಂದಿರಾಗಾಂಧಿಯವರ ನಿರಂಕುಶ ಪ್ರಭುತ್ವ, ತುರ್ತು ಪರಿಸ್ಥಿತಿ, ನಾಗರಿಕರ ಹಕ್ಕು–ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ನಿರಾಕರಣೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ದಮನ ಮುಂತಾದ ಕಾರಣ ಮತ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಆ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ದೇಶಭಾಷೆಯ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ಹಿಂದಿಯಲ್ಲಿ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿತು. ಅಮಿತಾಬ್ ಬಚ್ಚನ್ ಅವರ ಜಂಝೀರ್, ದೀವಾರ್, ಕರ್ಣ ಮತ್ತು ಕೂಲಿ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಒಂದು ವಿದ್ಯಮಾನವಾಗಿ ಹೇಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯ, ಬಡಜನರ ಹತಭಾಗ್ಯರ ದನಿಯಾದುವು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿ ನಂತರ ಕನ್ನಡವೂ ಕೂಡಾ ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದಿದುದನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅಂಬರೀಷ್ ಅಭಿನಯದ 'ಅಂತ' ಸಿನಿಮಾ ಆಗಿನ ಸಮಾಜೋ–ರಾಜಕೀಯ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ದೃಶ್ಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಅಂತ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಮಾದರಿಯಾಯಿತು. ಇದನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿ ಕೆರಳಿದ ಸಿಂಹ ಮತ್ತು ಸಾಹಸಸಿಂಹ ಮೊದಲಾದ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಕೂಡಾ ಸಮಾಜೋ–ರಾಜಕೀಯ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ನಡೆಸಿದುವು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಾಯ ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ 7

ಸಮಾರೋಪ

ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಕುರಿತಂತೆ ಮಹತ್ವದ ಐದು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೊಳಪಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ, ಸುಮಾರು 1950ರ ಹೊತ್ತಿಗಿನ ಉಚ್ಚ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಆಸುಪಾಸಿನ ಅವಧಿಯ ಸಿನಿಮಾ, ಸುಮಾರು 1970ರಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು ಎನ್ನಲಾಗುವ ಕನ್ನಡದ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಸಿನಿಮಾ, ಸುಮಾರು 1980ರ ನಿಯೋ-ಕಾಮಿಡಿ ಹಾಗೂ 1990ರ ದಶಕದ ಅಂತ ಸಿನಿಮಾ ಉದ್ಘಾಟಿಸಿತೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವ ಕನ್ನಡ ಆಕ್ರೋಶದ ಸಿನಿಮಾ ಮಾದರಿ ಅಥವಾ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ನಮೂನೆಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ವಸಾಹತುಶಾಹೀ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ತನ್ನೊಳಗೆ ಹೊಂದಿರುವ ಆಕರ್ಷಣೆಯ ರಾಜಕೀಯದ ಮೂಲಕ ಪರೀಕ್ಷಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸುಮಾರು 1950ರ ದಶಕದ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಹೇಗೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಗೆ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕತೆಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸುಮಾರು 1970ರ ಹೊಸ ಅಲೆಯನ್ನು ಜಾಗತಿಕ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷದೊಂದಿಗೆ ಗಮನಿಸಿ, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅಲೆ ಎಂಬುದಿದೆಯೇ? ಎಂಬ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೇಳಲಾಗಿದೆ. 1980ರ ನಿಯೋ ಕಾಮಿಡಿಯ ಹಿಂದಿರುವಂತಹ ರಾಜಕೀಯ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಲಾಗಿದೆ. 1990ರ ದಶಕದ ಸಮಾಜೋ-ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕ ಆಕ್ರೋಶವು ಒಂದು ಸಿನಿಮಾ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿ ಹೊಸ ಬಗೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ–2

ಅಧ್ಯಾಯ 2
ಆರಂಭಿಕ ಸಿನಿಮಾ: ಚಿಹ್ನೆಗಳು, ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ದಾರಿ

ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಜಾಗತಿಕವಾಗಿ ಅರ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಿಂದ ಚರ್ಚೆಗೊಳಪಟ್ಟ ಆರಂಭಿಕ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರವಾದ ಜ್ಞಾನಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಆದರೆ ಜಾಗತಿಕ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ದಾಖಲೀಕರಣದಲ್ಲಿ ಗಣನೀಯವಾದ ಅವಜ್ಞೆಗೆ ಇದು ಒಳಗಾಗಿದೆ. ಸುಮಾರು 1990ರ ನಂತರದ ಕಾಲಮಾನದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಜ್ಞಾ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಆರಂಭವಾಗಿದೆ.[1] ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಾಯವು ಆರಂಭಿಕ ಸಿನಿಮಾ ಬಗೆಗಿನ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾದ ಆರಂಭಿಕ ಸಿನಿಮಾ ಎಂದರೇನು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಆರಂಭಿಕ ಸಿನಿಮಾದ ಚರಿತ್ರೆಯು ಚರಿತ್ರಕಾರರಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಮುಗ್ಧವೆಂದು ಉಪೇಕ್ಷೆಗೊಳಪಟ್ಟ ಬಗೆಯನ್ನೂ ಆದರೆ ಅದು ಮುಗ್ಧವಲ್ಲವೆಂದೂ ಬದಲು ಪ್ರೌಢವೆಂದೂ ತಿಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೂ ಕೂಡಾ ನಡೆಸುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯು ಅಂತಹ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದಲೇ ಆರಂಭವಾಗಬೇಕು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಜಾಹೀರು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಈ 'ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆ' ಎಂಬ ಅಧ್ಯಯನ ಯೋಗ್ಯ ಸಂಗತಿಯು ಜಾಗತಿಕ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿತವಾದಷ್ಟು ನಡೆಯದಿರುವುದರ ಬಗೆಗೂ ನಮ್ಮನ್ನು ಇದು ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅಧ್ಯಯನದ ಎರಡನೇ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ, ಪ್ರಿ-ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆತ ಸಿನಿಮಾ ಮಾಧ್ಯಮದ ಕಡೆ ಆಕರ್ಷಿತವಾದ ಬಗೆ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಮಾಧ್ಯಮವು ಆತನನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿದ ನಡೆ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯವನ್ನು ಇದು ಗಮನಿಸುತ್ತದೆ. ಅಧ್ಯಯನದ ಮೂರನೇ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮುಂಬೈನಲ್ಲಿ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾವು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸುತ್ತಾ ತನ್ನ ಸಿದ್ಧಾಂತವಾದ ಆಕರ್ಷಣೆಯ ರಾಜಕಾರಣದ ಮೂಲಕ ಜನರನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿ ಒಂದು ಉದ್ಯಮವಾಗಿ ತನ್ನನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡ ಚರಿತ್ರೆಯ ಬಗೆಗೆ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ನಂತರದ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅದು ಹೇಗೆ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿ ಅನುಭವದ ಭಾಗವಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ರಾಜ್‌ನ ರಾಜಕಾರಣ, ಭೂಪಟ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಭಾಗವಾಯ್ತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಂಧದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡವೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸಿದ ಪ್ರದೇಶ ಮತ್ತದನ್ನು ಬಹುವಾಗಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿದ ಆಧುನಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿತ್ವದ ಪ್ರಕಟಣೆಯ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಭೂದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲ್ಚರಲ್ ಸ್ಕೇಪ್ನಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಬೆಳೆಯಿತು ಎಂಬುದರ ಬಗೆಗೆ ಗಮನಹರಿಸುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆ ಎಲ್ಲಿಂದ ಆರಂಭವಾಗಬೇಕು ಎನ್ನುವುದರ ಕುರಿತು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಗಳು ಇದುವರೆಗೂ ನಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆ ಮೇಲೆ ಬಂದಿರುವ ಕೃತಿಗಳು ನೇರವಾಗಿ ಒಂದೋ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾಗಳು ತಯಾರಾಗಿದ್ದವು ಎಂದು ಕೇವಲ ಪಾಸಿಂಗ್ ರೆಫರನ್ಸ್ ಅಥವಾ ಉಲ್ಲೇಖವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾ, ನೇರವಾಗಿ 1934ರ ಮೊದಲ ಮೂಕಿ ಚಿತ್ರ 'ಸತಿ ಸುಲೋಚನಾ' ಬಗೆಗೆ ನೇರವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ (ವಿಜಯಾ, ಸಿಂಗ್, ರಾವ್ 2001:4). ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗದ ಚರಿತ್ರೆಯ ಬಗೆಗೆ ಬರೆದ ಇನ್ನೊಂದು ಕೃತಿಯು ನೇರವಾಗಿ 'ವಸಂತ ಸೇನೆ' ಸಿನಿಮಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಕಥೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ, ಪುನಃ 'ಸತೀ ಸುಲೋಚನ'ವನ್ನೇ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ (ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಿ 2009:3). ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಕೃತಿ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾದ ಚರ್ಚೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ಕೆಲವು ಪುಟಗಳನ್ನು ಮೀಸಲಿಡುತ್ತದಾದರೂ ಕೂಡ ಬಹುತೇಕ ಮೂಕಿ ಚಿತ್ರಗಳ ನಿರ್ಮಾಪಕರುಗಳ ಆತ್ಮವೃತ್ತಾಂತವನ್ನು ಮತ್ತು ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ನೆಚ್ಚುತ್ತದೆ (ಮೊದಲಿಯಾರ್ 1998:1–23).[2] ಆದರೆ, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ವಸಂತಸೇನೆ' (1929) ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹಿಂದಿನ 1921ರ 'ನಿರುಪಮ' ಹಾಗೂ 1925ರ 'ಮಹಾತ್ಮ ಕಬೀರ್' ಚಿತ್ರದಿಂದ ಹಿಡಿದು 1934ರ 'ಸತೀಸುಲೋಚನಾ'ದವರೆಗೂ ರಚಿತವಾಗಿವೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುವ ಸುಮಾರು 175 ಚಿತ್ರಗಳ ಕುರಿತ ವಿವರಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಬಗೆಗೆ ಆಗಬೇಕಾದ ಚರ್ಚೆ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾಗಿದೆ.[3] ಇದು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದ ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅನುಭವವನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯಬಹುದಾದ ವಾಗ್ವಾದ ಮತ್ತು ಅಧ್ಯಯನದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ನಮಗೆ ತೆರೆದಿಡುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕನ್ನಡದ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾದ ದಾರಿ ಮತ್ತು ವಿಕಾಸವನ್ನು ಕುರಿತು ನಡೆದಿರದ ಅಧ್ಯಯನ ಮತ್ತು ನಿರ್ವಾತತೆಯನ್ನು ಕೂಡಾ ನಮ್ಮೆದುರು ತೆರೆದಿಡುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಂದರ್ಭೀಕರಿಸಬಹುದಾದ ಅರ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಅಥವಾ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಚರ್ಚೆ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅವುಗಳ ಕುರಿತ ಮೂರು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಈ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಗ್ರಹಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಎನ್ನುವ ಆಧುನಿಕ ವಿದ್ಯಮಾನ ಪ್ರವೇಶ ಕಂಡುಕೊಂಡ ಬಗೆ ಮತ್ತು ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾಕ್ಕೂ ಮುಂಚೆ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿತ್ತು ಎಂದು ಪರಿಭಾವಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಪ್ರೀ ಅಥವಾ ಪೂರ್ವ ಸಿನಿಮಾದ ಚರ್ಚೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೂಡಾ ಇದು ತುಂಬಾ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಬಹುಶಃ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಚರ್ಚೆಗಳೇ ನಡೆದಿಲ್ಲ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ದಾಖಲಿಸುವ ಯಾವ ಯಾವ ಕ್ರಮ ಮಾದರಿಗಳು ಬಂದವೋ ಅಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರವಾದ ಚರ್ಚೆಯು ಜಾಗತಿಕ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಆರಂಭಿಕ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಮೇಲೆ ನಡೆದಿರುವುದು ಕಡಿಮೆ. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಗೆ

ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕೃತಿಕಾರರಾರೂ ಕೂಡಾ ಚರಿತ್ರೆ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಅಧ್ಯಯನ ಅಥವಾ ಫಿಲ್ಮ್ ಸ್ಟಡಿಸ್ ಎನ್ನುವ ಶಿಸ್ತು ಮತ್ತು ವೈಧಾನಿಕತೆಯ ಮೂಲಕ ತರಬೇತಿ ಹೊಂದಿದವರು ಕೂಡಾ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲದಿದ್ದದ್ದು ಇಂತಹ ಲೋಪವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು.

***

2.1 ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ ವಿವೇಚನೆ

ಜಾಗತಿಕವಾಗಿ ಆರಂಭಿಕ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಮೇಲಿನ ಚರ್ಚೆ ಮತ್ತು ಅಧ್ಯಯನಗಳು ನಡೆಯಲು ಆರಂಭವಾಗಿದ್ದು 1982ರ ಇಟಲಿಯಲ್ಲಿ 'ಪೋರ್ದೆನೋನ್ ಫಿಲ್ಮ್ ಫೆಸ್ಟಿವಲ್' ಜರುಗಿದ ನಂತರ (ಗ್ರೀವ್ಸನ್, ಕ್ರಾಮರ್ 2003:153). ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಮೇಲಿನ ಅಧ್ಯಯನ ಆರಂಭವಾಗಿದ್ದು ಸುಮಾರು 1995ರಲ್ಲಿ (ಭಾಬ್ರಿಯಾ 1995). ತದನಂತರದಲ್ಲಿ ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ 'ವೀರಚಂದ್ ಧರಮ್‌ಸೇ' ಅವರು ತಂದ ಭಾರತದ ಮೂಕಿ ಚಿತ್ರಗಳ ವಿಶ್ವಕೋಶವು ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು (ಧರಮ್‌ಸೇ 2013). ಆದರೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಯಾವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಜಾಗತಿಕವಾಗಿ ಚಾರ್ಲ್ಸ್ ಮುಜೇರ್, ಟಾಮ್‌ಗನ್ನಿಂಗ್, ಟಾಮ್ ರೈಸ್, ಪೀಟರ್ ಕ್ರಾಮರ್ ಹಾಗೂ ನೋಯಲ್ ಬರ್ಕ್ ಅವರ ಬರಹಗಳು ಈ ಕುರಿತು ಪ್ರಮುಖವಾದುವುಗಳಾಗಿವೆ (ಬ್ರೆಸ್ಟರ್ 1990:23–42).[4] ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವರು ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ವಿಭಾಗೀಕರಣದ ರಾಜಕೀಯದ ಬಗೆಗೆ (ಪೀರಿಯಡೈಸೇಷನ್ ಪಾಲಿಟಿಕ್ಸ್) ಎತ್ತಿದ ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಈ ಕುರಿತಾದ ನಂತರದ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ 1890ರಿಂದ 1910ರವರೆಗಿನ ಸಿನಿಮಾ ಆರಂಭಿಕ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಫೋಟೋಗ್ರಫಿ ಮತ್ತು ತಿಯೇಟರ್ ಅಥವಾ ರಂಗಸಾಧ್ಯತೆಯು ಒಂದು ಉದ್ಯಮವಾಗಿ ಹೇಗೆ ಒಂದು ನೆಲೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿತು ಮತ್ತು ಇಂತಹ ನೆಲೆಗೆ ಆಗಿನ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಧ್ಯತೆಯಾಗಿದ್ದ ದೃಶ್ಯೀಯ ಪ್ರತಿನಿಧೀಕರಣ ಎಷ್ಟು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿತ್ತು ಎನ್ನುವ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ನಡೆಸಿದರು. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಆರಂಭಿಕ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಮೇಲೆ ಬಹಳ ಸಿನಿಮಾ ಆಫ್ ಅಟ್ರಾಕ್ಷನ್ ಎನ್ನುವ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಾದವನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ ಟಾಮ್ ಗನ್ನಿಂಗ್ ಮಾದರಿಯ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಕೂಡಾ ನಡೆದಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಬೇಸರದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಗನ್ನಿಂಗ್‌ನ ಟ್ರಾನ್ಸಿಷನಲ್ ಸಿನಿಮಾ, ಸಿನಿಮಾ ಆಫ್ ನರೇಟಿವ್ ಇಂಟಗ್ರೇಷನ್ ಮುಂತಾದ ಆಲೋಚನೆಗಳು ಆರಂಭಿಕ ಸಿನಿಮಾಗಳ ವಿವೇಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದುದಾಗಿದೆ (ಗನ್ನಿಂಗ್ 2003:89).[5]

ಕನ್ನಡದ ಆರಂಭಿಕ ಚಿತ್ರಗಳ ವಿವೇಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾದ ವ್ಯಾಕರಣ ಮತ್ತು ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಸುಮಾರು 1895ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಆರಂಭವಾಗಿ ಸರಿ ಸುಮಾರು 1915ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಒಂದು ಉದ್ಯಮವಾಗಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಯಿತು. ಆರಂಭದ ಬಹುತೇಕ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಕೇವಲ ಸ್ಥಿರ ಚಿತ್ರಗಳ ಚಲನೆ ಅಷ್ಟೇ ಆಗಿದ್ದವು. ಅವುಗಳ ಅವಧಿ ಒಂದು ನಿಮಿಷದ್ದಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು ಹಾಗೂ ಒಂದೇ ಶಾಟ್ ಹೊಂದಿರುತ್ತಿತ್ತು. 1905ರ ನಂತರ ಒಂದೇ ಶಾಟ್ ಬದಲು 5–10 ಶಾಟ್‌ಗಳಾಗಿ ಅವುಗಳು ಬದಲಾದವು. ಅಲ್ಲದೆ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯತೆ ಕಾಣಿಸಿ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಕಥನಗಳ ಕಾರಣದಿಂದ ಕ್ಯಾಮರಾ ಚಾಲನೆ ಕೂಡಾ ಸಾಕಷ್ಟು ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರವನ್ನು ಹೊಂದಿತು. ಸುಮಾರು 1910ರ ನಂತರ ಮೊದಲ ಭಾರಿಗೆ ಫೀಚರ್ ಫುಲ್‌ಲೆಂಥ್ ಫಿಲ್ಮ್‌ಗಳು ಬಂದ ಮೇಲೆ ಸಿನಿಮಾ ಕಲೆಯು ಒಂದು ಉದ್ಯಮದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಸಿನಿಮಾ ತಯಾರಿಕೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಅದನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಆಯಾಮ ಕೂಡಾ ತುಂಬಾ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದ ಕಾರಣದಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸಲುವಾಗಿ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳು ಅಂದರೆ ಹಾಡು, ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ಸರ್ಕಸ್‌ನ ಕೆಲವು ಐಟಂಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಕ್ರಮಗಳು ಕಂಡುಬಂದವು. ಕ್ರಮೇಣ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ವಿಶೇಷವಾದ ಪ್ರದರ್ಶನಾಲಯಗಳು ಸ್ಥಾಪಿತವಾದವು. ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರಿದು ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ವಿತರಿಸುವ ಜಾಲ ಮತ್ತು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಕೂಡಾ 1910ರ ನಂತರದ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ಯಾರಿಸ್, ಲಂಡನ್, ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್ ಮತ್ತು ಕ್ರಮೇಣ ಹಾಲಿವುಡ್‌ನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದ ಲಾಸ್ ಏಂಜಲಿಸ್ ಇಂಥಹ ಪ್ರಮುಖ ಕೇಂದ್ರಗಳಾದವು. ಹೀಗೆ ನಂತರದ 1890–1910ರ ನಡುವಿನ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು 'ಹಾಲಿವುಡ್ ಪೂರ್ವ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. 1910–1920ರ ನಡುವಿನ ಅವಧಿಯನ್ನು 'ಹಾಲಿವುಡ್ ಉತ್ತರ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಲಿವುಡ್ ಉತ್ತರಾರ್ಧದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಥನ ಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾತ್ಮಕ ಸ್ವರೂಪವು ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾದುವು.

ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬ ಒಂದು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಆರಂಭವಿದೆ ಎನ್ನುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ಸಿನಿಮಾ ವಿದ್ವಾಂಸರ ನಡುವೆ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿವೆ. ಈ ಕುರಿತು ಟಾಮ್ ಗನ್ನಿಂಗ್, ರಾಬರ್ಟ್ ಫಿಯರ್‌ಸನ್, ಹಾಗೂ ಸ್ಟೀಫನ್ ಹಸ್ ಮತ್ತಿತರರು ವಿಭಿನ್ನವಾದ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಯೂರೋಪ್–ಅಮೇರಿಕಾದ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ ಅವಧಿಗೂ ಏಷ್ಯಾದ ಆರಂಭಿಕ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ಭಾರತದ ಆರಂಭಿಕ ಸಿನಿಮಾದ ಅವಧಿಗೂ ಸಾಕಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ನಾವು ಅವುಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆರಂಭಿಕ ಸಿನಿಮಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉದ್ಯಮವಾದಾಗಲಷ್ಟೇ ಸಿನಿಮಾ ಉಂಟಾಯಿತು ಎನ್ನುವ ಒಂದು ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ವಾದವಿದ್ದಾಗ್ಯೂ ಉದ್ಯಮ

ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಒಂದು ಸಿನಿಮಾದ ಬಲಿಷ್ಠ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ತಳ್ಳಿ ಹಾಕುವಂತಿಲ್ಲ. ಅಂತಹ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಒಂದು ದಟ್ಟವಾದ ವೇದಿಕೆಯಾಗಿ ಸಿನಿಮಾ ಉದ್ಯಮದ ಆಯಾಮವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಕೂಡಾ ತಳ್ಳಿಹಾಕುವಂತಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೂ ಮುಂಚಿನ ಪೂರ್ವದ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಚರ್ಚೆ ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾಗುತ್ತದೆ.[6]

ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಂಗತ್ಯ ಬಹು ಆಕರ್ಷಕವಾದುದು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇರುವ ಒಂದು ಗ್ರಹಿಕೆ ಏನೆಂದರೆ, ಯೂರೋಪಿನ ಹಾಗೂ ಅಮೇರಿಕಾದ ಸಿನಿಮಾಕ್ಕಿಂತಲೂ ಏಷ್ಯಾದ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಭಾರತದ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಭಿನ್ನವಾದುದೆಂಬುದಾಗಿ. ಏಕೆಂದರೆ, ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ್ದು ಎನ್ನುವ ಕಾರಣದಿಂದ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಭಾರತ ಮತ್ತು ಏಷ್ಯಾದ ಸಿನಿಮಾಗಳು ತೇಟ್ರಿಕಾಲಿಟಿ ಅಥವಾ ರಂಗೀಯತೆ ಮತ್ತು ಕಥನ ವಿಶಿಷ್ಠತೆಯನ್ನು (ನರೇಟಿವ್ ಸ್ಪೆಸಿಪಿಸಿಟಿ) ಹೊಂದಿವೆ ಎನ್ನುವ ಕಾರಣದಿಂದ (ಮಜುಂದಾರ್ 2007:29). ಆದರೆ ಜಾಗತಿಕ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದರೆ 1907ರ ಆಸುಪಾಸಿನ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭವು ಹೆಚ್ಚು ತೇಟ್ರಿಕಲ್ ಆಗಿತ್ತು ಮತ್ತು ಅತ್ಯಂತ ಕಡಿಮೆ ಪ್ರಮಾಣದ ಸಿನಿಮಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಪಿಯರ್‌ಸನ್ ಇವುಗಳನ್ನು ಟ್ಯಾಬ್ಲು ಶಾಟ್ ಅಥವಾ ಪ್ರೊಸೀನಿಯನ್ ಶಾಟ್‌ಗಳೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಟಾಮ್ ಗನ್ನಿಂಗ್ ಇದರ ನಂತರದ ಅವಧಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಆರಂಭಿಕ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು 'ಸಿನಿಮಾ ಆಫ್ ಅಟ್ರಾಕ್ಷನ್' ಎಂತಲೂ, ಇದರ ನಂತರದ ಸ್ಥಿತಿಯಾದ ಟ್ರಾನ್ಸಿಷನಲ್ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಸಿನಿಮಾ ಆಫ್ ನರೆಟಿವ್ ಅಥವಾ ನರೇಷನಲ್ ಸಿನಿಮಾ ಎಂದು ಗುರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಆರಂಭಿಕ ಸಿನಿಮಾದ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ.

1. ಅವುಗಳು ತೇಟ್ರಿಕಲ್ ಅಥವಾ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿವೆ. ಬಹುತೇಕ 'ಸ್ಟಾಪ್ ಆಕ್ಷನ್' ತಂತ್ರವನ್ನು ಅವುಗಳು ಹೊಂದಿವೆ.
2. ನೇರವಾಗಿ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನೇ ಚಿತ್ರೀಕರಿಸುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅವುಗಳು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ.
3. ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಸಂಕಲನವನ್ನು ಈ ರೀತಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಅಪೇಕ್ಷೆ ಪಡುವುದಿಲ್ಲ.
4. ಒಂದು ರೀತಿಯ ಡಾಕ್ಯುಮೆಂಟರಿ ಮತ್ತು ಫಿಕ್ಷನ್ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಎರಕದಂತೆ ಇವುಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ.

5. ಆರಂಭಿಕ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರವರ್ತಕ ಲೂಮಿಯರ್‌ನ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾಗಳು ನೈಜ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ್ದರೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ನಿರ್ದೇಶಕ ಜಾರ್ಜ್ ಮೆಲ್ಲೆಯ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಸ್ಟಾಪ್ ಆಕ್ಷನ್ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶಿತ ರಂಗ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರೀಕರಿಸಿದ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿತ್ತು.
6. 1902–1907ರ ಅವಧಿಯ ಆರಂಭಿಕ ಚಿತ್ರಗಳು ಏಕಚಿತ್ರಿಕೆ ಕಥನದಿಂದ (ಲೀನಿಯರ್ ನರೇಟಿವ್ ಕ್ಯಾಷುವಾಲಿಟಿ) ಬಹುಚಿತ್ರಿಕೆಗಳಿಗೆ (ಮಲ್ಟಿ ಶಾಟ್) ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗೊಂಡುವು.
7. ಸಿನಿಮಾ ಆಫ್ ಅಟ್ರಾಕ್ಷನ್ ಕ್ರಮೇಣ 'ಓವರ್ ಲ್ಯಾಪಿಂಗ್' ತಂತ್ರವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

ಜಾಗತಿಕವಾಗಿ ಆರಂಭಿಕ ಸಿನಿಮಾ ಕುರಿತ ತಾತ್ವಿಕ ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಟಾಮ್ ಗನ್ನಿಂಗ್, ಟಾಂ ರೈಸ್, ಚಾರ್ಲ್ಸ್ ಮುಝುರ್, ನೋಯಲ್ ಬರ್ಕ್, ರಾಬರ್ಟಾ ಪಿಯರ್‌ಸನ್, ರಿಚರ್ಡ್ ಅಬೆಲ್, ಲೀ ಗ್ರೀವ್ಸ್‌ಸನ್, ಪೀಟರ್ ಕ್ರಾಮರ್, ಥಾಮಸ್ ಡಿಕ್ಸನ್, ಹೈಲನ್ ಬೌಜರ್, ಡಗ್ಲಾಸ್ ಗೊಮೆಲಿ, ಕ್ರಿಸ್ಟಿನ್ ಥಾಮ್ಸನ್, ಡೇವಿಡ್ ಬಾರ್ಡ್‌ವೆಲ್ ಮತ್ತು ಕರೆನ್ ಡಿಬೆಟ್ಸ್ ಪ್ರಮುಖರು. ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಅಧ್ಯಯನ ಮತ್ತು ಚರ್ಚೆ ನಡೆಸಿದವರಲ್ಲಿ ಸ್ಟೀಫನ್ ಪುಟ್ನಾಮ್ ಹಸ್, ಸ್ವರ್ಣವೇಲ್ ಈಶ್ವರನ್, ರಂಜನಿ ಮಜುಂದಾರ್, ಕೌಶಿಕ್ ಭೌಮಿಕ್, ವೀರ್‌ಚಂದ್ ಧರ್ಮಸೇ, ಆಶೀಷ್ ರಾಜ್ಯಾಧ್ಯಕ್ಷ ಮತ್ತು ಸುರೇಶ್ ಛಾಬ್ರಿಯಾ ಪ್ರಮುಖರು.

ಲೀ ಗ್ರೀವ್‌ಸನ್ ಮತ್ತು ಪೀಟರ್ ಕ್ರಾಮರ್ ಅವರ 'ದಿ ಸೈಲೆಂಟ್ ಸಿನಿಮಾ ರೀಡರ್' ಆರಂಭಿಕ ಸಿನಿಮಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. 1993ರಲ್ಲಿ ಸೈಲೆಂಟ್ ಸಿನಿಮಾದ ಬಗೆಗಿನ ಅಧ್ಯಯನದ ಆಸಕ್ತಿ ಹುಟ್ಟಿದಂದಿನಿಂದ ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿದ ಕೃತಿಯಿದಾಗಿದೆ. ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇದರಲ್ಲಿನ ಟಾಮ್ ಗನ್ನಿಂಗ್ ಅವರ, 'ನೌ ಯು ಸೀ ಇಟ್, ನೌ ಯು ಡೋಂಟ್: ದ ಟೆಂಪೋರಾಲಿಟಿ ಆಫ್ ದಿ ಸಿನಿಮಾ ಆಫ್ ಅಟ್ರಾಕ್ಷನ್' ಪ್ರಬಂಧ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾದ ರಾಜಕಾರಣದ ಮುಖ ಮತ್ತು ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಈ ಮೊದಲು ಆರಂಭಿಕ ಸಿನಿಮಾ ಬಗೆಗಿನ ಟೆರ್ರಿ ರಾಮ್ಸೆ ಮತ್ತು ಲೂಯಿಸ್ ಜಾಕಬ್ಸ್ ಅವರು ಮಂಡಿಸಿದ ಪ್ರಮಯಗಳನ್ನು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಮ್ಸೆ ಮತ್ತು ಜಾಕಬ್ಸ್ ಪ್ರಥಮ ವಿಶ್ವಯುದ್ಧದ ಮುಂಚಿನ ಸಿನಿಮಾವೇನಿದೆ ಅದು ಒಂದು ಅದಿಮ ಸ್ಥಿತಿಯ ಎಳಸು ಎಳಸಾದ ಅ–ಪ್ರೌಢ ಪ್ರಕಾರವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರಿದು ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಆರಂಭಿಕ ಸಿನಿಮಾ ಆ ಕಾಲದ ಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ಪರೀಕ್ಷೆಯ ರೂಪಕಗಳಾಗಿದ್ದವು ಎಂಬ ಪ್ರಮೆಯವನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ರೀತಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಸಿನಿಮಾ ತನ್ನ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಸಲುವಾಗಿ ಸೃಜಿಸಿದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳ

ರೂಪದಲ್ಲಿ ರಾಮ್ಸೆ ಮತ್ತು ಜೇಕಬ್ಸ್ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಈ ರೀತಿಯ ರೇಖಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆಯು ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ತೀರಾ ಕಡೆಗಣಿಸಿತು ಎನ್ನುತ್ತಾ, ಗನ್ನಿಂಗ್ ತನ್ನ 'ಸಿನಿಮಾ ಆಫ್ ಅಟ್ರಾಕ್ಷನ್' ವಾದವನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಆರಂಭಿಕ ಸಿನಿಮಾಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮೀಯ ಆಕರ್ಷಣೆಯ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತದರ ವಿವೇಚನೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡುವಲ್ಲಿ ಇದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಸಾಧನವಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿ ಪ್ರಮಾಣೀಕರಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಆಕರ್ಷಣೆಯ ವಾದ ಮಂಡನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಕಥನ ಅಥವಾ ನರೇಟಿವ್ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಒಂದು ಮಹತ್ತಾದ ಆಸಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಆಕಾಂಕ್ಷೆಯನ್ನು ಮೂಡಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ರೋಲಾ ಬಾರ್ತ್ ಮತ್ತು ಕೆಲವು ರಷ್ಯನ್ ಫಾರ್ಮಲಿಸ್ಟ್‌ಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಕಥನವು ಒಂದು ಕಗ್ಗಂಟಿನ ರೀತಿಯ ವಿದ್ಯಮಾನವನ್ನು ಮುಟ್ಟಲು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಪ್ರೇರೇಪಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂತಹ ಕಗ್ಗಂಟು ಒಂದು ಕಲ್ಪಿತ ಜಗತ್ತು ಮತ್ತದು ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳ ಜೊತೆ ನಡೆಯುವಂತದ್ದು (ಬಾರ್ತ್ 1991:27). ಒಂದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಒಟ್ಟಂದ ಮತ್ತು ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಯು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ. ಇದೊಂದು ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೆಲೆಯ ಗ್ರಹಿಕೆ ಮತ್ತು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವಿಕೆ ಕೂಡಾ ಆಗಿದೆ (ಮೆಡ್ಜ್ 1974:44). ಇಂತಹ ನೋಡುವ ಜಗತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಮೆಡ್ಜ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲದೆ ತನ್ಮೂಲಕ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಕವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಮನ್ನಿಸುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲೇ ಒಂದು ರೀತಿಯ ನಿರಾಕರಣೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕರಾದ ಮೆಡ್ಜ್, ಮನ್‌ಸ್ಟರ್ ಬರ್ಗ್ ಮತ್ತು ಬಾಝಿನ್ ಅಂತವರನ್ನು ಬಾರ್ತ್ ಮತ್ತು ಫಾರ್ಮಲಿಸ್ಟ್‌ಗಳು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುವ ಕ್ರಮವೂ ಕೂಡಾ ಆಗಿದೆ.[7] ಅಂದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಎನ್ನುವ ಒಂದು ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅಂಶವನ್ನು ಇದು ನಮಗೆ ಮನಗಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ತನ್ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಸಿನಿಮಾ ಸಂಬಂಧದ ವಿವೇಚನೆಯ ಸ್ಥಾನಮಾನ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟಪಡಿಸುವ ಕ್ರಮ ಒಂದು ಹೊಸ ರಾಜಕೀಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ನಮಗೆ ಮಾಡಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ವಿವರಣೆ ಪುನಃ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ ಕುರಿತು ಬಂದಿರುವ ಕಥನಗಳನ್ನು ಮುರಿದು ಕಟ್ಟಿ ಹೊಸ ನಿರೂಪಣೆಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಲು ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಕ ಆಲೋಚನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಉಪೇಕ್ಷಿಸಿ, ಸಿನಿಮ್ಯಾಟಿಕ್ ಅಥವಾ ಸಿನಿಮೀಯ ಎನ್ನುವ ಅಂಶಗಳಾದ ಕ್ಯಾಮರಾ ಅದರ ಚಲನೆ, ಅದರ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಚಲನೆಯ ಕೋನಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಮೂಲಕ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ

ಸಿನಿಮಾ ಅರ್ಥಗಳಿಗಷ್ಟೇ ಸೀಮಿತವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಒಂದು ಸರಳ ಪುನರುತ್ಪಾದನೆಯ ದೋಷ ಮತ್ತು ರಂಗೀಯತೆ ಅದರ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿತ್ತು.

ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರಿದು ಮೆಡ್ಜ್ ಅಂತವರು ಸಿನಿಮಾದ ಕಥನೀಯ ಕಾರ್ಯಕ್ಷಮತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಗಮನ ಹರಿಸಿದರು. ಅಂದರೆ, ಕಥೆ ಹೇಳುವ ಸಿನಿಮಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅದು ಗಮನಿಸುತ್ತದೆ (ಮೆಡ್ಜ್ 1974:56). ಜೀನ್ ಮಿಟ್ರ ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ ಎಂದರೆ ರಂಗೀಯತೆ ಮತ್ತು ಕಥನೀಯತೆಯ ನಡುವಿನ ಸಂಘರ್ಷವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ (ಮಿಟ್ರ 1967:370). ಮೆಡ್ಜ್, ಮಿಟ್ರ ಮತ್ತಿತರರ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಮತ್ತು ನಂತರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ನಿರಂತರತೆಯ ಕುರಿತಾದ ಪ್ರಮುಖ ಗೃಹಿಕೆಗಳಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. 1980ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಆಂಡ್ರಿ ಗೌಡ್ರಿಯಾಲ್ಟ್ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಕ ನಿಲುವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿ 'ಆಕರ್ಷಣೆಯ ಸಿನಿಮಾ' ಅಥವಾ 'ಸಿನಿಮಾ ಆಫ್ ಅಟ್ರಾಕ್ಷನ್ಸ್' ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾನೆ (ಗೌಡ್ರಿಯಾಲ್ಟ್ 1989:49–63). ತದನಂತರ ಡಿ.ಡಬ್ಲ್ಯೂ. ಗ್ರಿಫಿತ್‌ನ ಸಿನಿಮಾ ಕುರಿತಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಕೈಗೊಂಡ ಗನ್ನಿಂಗ್ ಅವರ ಬರಹಗಳು ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ ಮತ್ತು ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಪರ್ಯಾಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಿವೆ. ಗನ್ನಿಂಗ್, ಗ್ರಿಫಿತ್‌ನ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿನ ಅಂದರೆ ಬಯೋಗ್ರಾಫ್ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಕುರಿತಾಗಿ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖವಾದ ವಾದಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾ ಈ ಮೊದಲಿನ ಸಿನಿಮಾ ತಾತ್ವಿಕನಾದ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಮೆಡ್ಜ್‌ನ ಪ್ರಮೇಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಖರವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗ್ರಿಫಿತ್ ತನ್ನ ಬಯೋಗ್ರಾಫ್ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಮೂಲಕ ಕಥನ ಕ್ರಮಗಳಿಗೆ ಒಗ್ಗಿಕೊಂಡಿದ್ದು, ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಹೊಸ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡಿದುದರ ಫಲವೇ ಹೊರತು ಆತನ ಹೊಸ ಶೋಧವಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇಂತಹ ಹೊಸ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಆ ಕಾಲದ ವಿಸ್ತೃತಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಸಿನಿಮಾ ಉದ್ಯಮ, ಆರ್ಥಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಶಕ್ತಿಗಳು ಹಾಗೂ ಅವುಗಳು ಉತ್ಪಾದಿಸಿದ ಕಥನಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂವಾದವಾಗಿತ್ತೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ 1908ರ ನಂತರದ ಜಾಗತಿಕ ಆರಂಭಿಕ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕ್ರಮವನ್ನು ಕೂಡಾ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡವು.[8]

ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬ ಆಕರ್ಷಣೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಮತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಂತದ್ದು ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ ಸಿನಿಮಾ ಕೇವಲ ಹಿಂದೆ ನಡೆದ ಯಾವುದೋ ಘಟನೆಯನ್ನು ತಟಸ್ಥವಾಗಿ ದಾಖಲು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಒದಗಿದವುಗಳಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಹಿಂದೆ ನಡೆದ ಅಥವಾ ದೈನಂದಿನ ಮನುಷ್ಯನ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ವಿವರಗಳಾದ ಕವಾಯತು, ಶವಸಂಸ್ಕಾರ ಯಾತ್ರೆ, ಬೀದಿ ಬದಿಯ ಮಕ್ಕಳಾಟ, ನೃತ್ಯ, ಹಾಡು, ಹಸೆ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಚಿತ್ರೀಕರಣ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನವು ಇಂತಹ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯನ್ನು

ಒಳಗೊಂಡು ತಟಸ್ಥತೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಮತ್ತು ಒಂದು ದೃಶ್ಯ ಇನ್ನೊಂದು ದೃಶ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರ ಸಾಧಿಸಿದ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸಾಗುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಇಂತಹ ವೈವಿಧ್ಯದ ದೃಶ್ಯ ಚಿತ್ರೀಕರಣ ಪ್ರದರ್ಶನವೊಂದು ಸಿನೀಮೀಯ ಎನ್ನುವ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಎದುರುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ, ಮೆಡ್ಜ್‌ನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲೇ ಅತ್ಯಂತ ವಿಮರ್ಶೀಯವಾಗಿ ಇದನ್ನು ನೋಡುವುದಾದರೆ, 'ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಆತ ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತಿರುವಂತೆ ಆತನನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿ, ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿ ಹಾಗೂ ತದನಂತರದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರೀಕರಿಸಿದ ದೃಶ್ಯ ಇಲ್ಲದಿದ್ದಾಗ್ಯೂ ಆತ ತನ್ನನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮತ್ತು ಮನ್ನಿಸುವ ಕ್ರಮವಾಗಿತ್ತು' (ಮೆಡ್ಜ್ 1975:66).

ಸಿನಿಮಾ ಆಕರ್ಷಣೆಯು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೊಂದಿಗೆ ಒಂದು ವಿಭಿನ್ನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಅದು ಅಡಗಿ ಕೂರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಹಿಂದೆ ಸುಪ್ತವಾದ ಮತ್ತು ಗುರುತಿಸಲಾಗದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿರುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಒಬ್ಬ ಪ್ರದರ್ಶನಕಾರನನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಸಂಭೋಧಿಸುತ್ತಾ, ಆತನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಮನ್ನಿಸಿ, ಆತನ ಕುತೂಹಲವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ವೇಗವಾಗಿ ತೀರಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಮುಖಾಮುಖಿ ಅತ್ಯಂತ ವೇಗ ಮತ್ತು ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕವಾಗಿ ಕೂಡ ನಡೆಯುವಂತದ್ದಾಗಿದೆ. ಆಕರ್ಷಣೆಯು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿಸಿ, ಆತನನ್ನು ಆಘಾತಗೊಳಿಸಲೂಬಹುದು (ಗನ್ನಿಂಗ್ 1989:31–45). ಆಕರ್ಷಣೆಯ ಒಂದು ನೆಲೆಯ ಗಂಭೀರ ಮನಃಶ್ಶಾಸ್ತ್ರವು ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದುದು. ಒಂದು ರೀತಿ ಸೇಂಟ್ ಅಗಸ್ಟೀನ್ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ 'ಕ್ಯೂರಿಯಾಸಿಟಾಸ್' ಎನ್ನುವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಆರಂಭದ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯಾನಿಟಿಯ ಕುರಿತ ವೀಕ್ಷಣೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಿದ 'ಕಣ್ಣಿನ ಚಪಲ' ಎನ್ನುವ ರೀತಿಯದು (ಅಗಸ್ಟೀನ್ 1963:245).

ಜಾಗತಿಕ ಆರಂಭಿಕ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ನಾವು ಹೀಗೆ ಹಲವು 'ಆಕರ್ಷಕ' ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳು ನೋಡುವ ಖುಷಿಯ ಜೊತೆಗೆ ಬಣ್ಣ, ಚಲನೆಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಮುಂತಾದವುಗಳ ಜೊತೆ ಸಂಬಂಧಿತವಾಗಿದ್ದು, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ದೇಹಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತಹ ಮತ್ತು ಸಮಾಜ ವಿಧಿನಿಷೇಧಗಳನ್ನು ವಿಧಿಸಿದ್ದ ವಸ್ತುವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅಂದರೆ, ಮಹಿಳಾ ನಗ್ನತೆ ಅಥವಾ ಮಹಿಳೆ ವಸ್ತ್ರದಿಂದ ವಿಮುಖವಾಗುವ ದೃಶ್ಯಗಳು, ನಾಶ ಮತ್ತು ಸಾವು ಮುಂತಾದ ಸಂಗತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಕುತೂಹಲ ಮತ್ತು ಉತ್ಸಾಹ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಜತೆ ಸಂಬಂಧಿತವಾಗಿವೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಕರ್ಷಣೆಯ ಮುಖ್ಯವಾದ ಉದ್ದೇಶವೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ದೃಶ್ಯಾಸಕ್ತಿಯನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಅಥವಾ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮೂಲಕ ತಣಿಸುವುದೇ ಆಗಿತ್ತು. ಇಂತಹ ನಿರಂತರ ತಣಿಸುವಿಕೆಯಲ್ಲಿನ ನಿಧಾನತೆ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪರಿಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕ ಕಗ್ಗಂಟುಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು.

ಇಂತಹ ಕುತೂಹಲ ಮತ್ತು ಕಗ್ಗಂಟುಗಳು ಒಂದು ಕಥನಾತ್ಮಕ ನಿಗೂಢತೆಯ ಮೂಲಕ ಪರಿಹೃತವಾಯಿತು. ಇದು ದೃಶ್ಯದ ಮೂಲಕ 'ವೀಕ್ಷಕನ ಒಂದು ಅಳತೆ ಅಥವಾ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ'ವನ್ನು ('ಸ್ಪೆಕ್ಟೇಟರ್ ಗೇಜ್') ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು.

ಆಕರ್ಷಣೆ ಬರುಬರುತ್ತಾ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಕಥನದ ಜತೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದರ ನಂತರ ಇನ್ನೊಂದು ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ಕಥನ ಎಂಬಂತೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋಯಿತು. ಆದ್ದಾಗ್ಯೂ, ಆಕರ್ಷಣೆಯು ಕಾಲದ ವರ್ತಮಾನ ಸಮಯದ ಜೊತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಿಳಿತವಾಯಿತು. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ 'ಟೆಂಪೋರಾಲಿಟಿ' ಅಂದರೆ ಸದ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಸಮಯವು ಸಿನಿಮಾದ 'ಏಕ ಚಿತ್ರಿಕೆ' ಅಥವಾ 'ಸಿಂಗಲ್ ಶಾಟ್' ಸಿನಿಮಾದ ಜೊತೆ ಹೆಚ್ಚು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಜಾರ್ಜ್ ಮೆಲ್ಲೆಯ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಆಕರ್ಷಣೆಯ ಸಂಕೀರ್ಣ ಪ್ರಸ್ಥಾನವೆಂಬುದು ಗನ್ನಿಂಗನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ (ಗನ್ನಿಂಗ್ 1991:57).

ಆಕರ್ಷಣೆಯ ಸದ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಸಮಯ ಕುರಿತಂತೆ ಕಥನದ ಜೊತೆಗಿನ ಅದರ ತುಲನಾತ್ಮಕತೆ ಅತ್ಯಂತ ಸೀಮಿತವಾದುದು. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಆಕರ್ಷಣೆಯು ಕೂಡಾ ಸೀಮಿತವಾದಂತೆ ತೋರುತ್ತಾ, ಸದ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿಯ ಸ್ಫೋಟದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವಾಗಿ ಯಾವುದೋ ಒಂದನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುವ ಕಡೆಗೆ ಸಾಗುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ವಿಸ್ತರಣೆಯ ಕುರಿತಲ್ಲ. ಇಂತಹ ನಿರ್ಬಂಧಿತ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಎಡಿಸನ್‌ನ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಿನಿಮಾವಾದ 'ದಿ ಕಿಸ್'ನಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಅಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಶಾಟ್‌ನಲ್ಲಿ ಅವರು ಚುಂಬನಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧರಾಗುವುದು, ಚುಂಬಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಇದರಿಂದ ಮನೆಯೇ ಸಂಪೂರ್ಣ ಬಿದ್ದುಹೋಗುವಂತೆ ನಿರೂಪಿಸುವ ಕ್ರಮ ಆಕರ್ಷಣೆಯ ಕೇಂದ್ರೀಕರಣದ ಗುಣವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ (ಮುಜೇರ್ 1985:92).

ಕಾಲ ಸರಿದಂತೆ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಬರಿಯ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರ ವಿಸ್ಫೋಟವನ್ನು ನೀಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಇದ್ದಂತಹ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರ ಸಾಧಿಸಿದುವು. ಅಂತಹ ಕೆಲವು ಆಕರ್ಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ವಿಸ್ತೃತವಾದ ಲ್ಯಾಂಡ್ ಸ್ಕೇಪ್ ಮತ್ತು ಪನೋರಮಾ ದೃಶ್ಯಗಳು ಅಥವಾ ರೈಲುಯಾನಗಳು ಹೊಸ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಿ, ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣ ಕಥನಾತ್ಮಕ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದವು. ಅಂತಹ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಎಂದರೆ 1904ರ ನಿಯೋಸಬ್‌ವೇ ಕುರಿತಾದ ಬೆಳಕು ಮತ್ತು ನೆರಳು ವಿಚಲನೆಯ ಬಯಾಗ್ರಾಫ್ ಸಿನಿಮಾ.

ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ದೃಶ್ಯಾತ್ಮಕ ನಿಗೂಢತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ತನ್ಮೂಲಕ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಿ, ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಆಕರ್ಷಣೆಯ ಭಾಗವಾಗಿಸಲಾಯಿತು. ತನ್ಮೂಲಕ ಆಕರ್ಷಣೆಯು

ಸಿನಿಮಾ ಆಕರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿರಿಸುತ್ತಾ, ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಬಹುಬಗೆಯ ಭಂಗಿಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿತು. ಅಂತಹ ಭಂಗಿಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದುದು ಜಾದೂಗಾರನೊಬ್ಬ ಅಕ್ಷರಶಃ ಜಾದೂ ಮಾಡುವಂತಹ ಚಿತ್ರಗಳು. ಆತ ಅಂತಹ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀ ಭಾರಿಯೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಬಾಗುತ್ತಾ, ಅವರ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಆದರೂ ಕೂಡಾ ಇಂತಹ ಭಾವಭಂಗಿಯು ಜಾದೂಗಾರ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶಕನ ನಡುವೆ ಒಂದು ಏಣಿ ಶ್ರೇಣಿಯನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿ, ತನ್ಮೂಲಕ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುವ ಘಟನೆಯ ಕುರಿತಾದ ಒಂದು ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಇದನ್ನು ಗಮನಸೆಳೆಯಲು ಕರೆಯುವ ಕ್ರಮವೆಂದೂ ಅಥವಾ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದ ಕಲೆ ಎಂದೂ ಕೂಡಾ ಕರೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಸದ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಮುಂಬರುವ ಘಟನೆಯ ಕುರಿತಾಗಿ ಘೋಷಿಸುತ್ತಾ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವದನ್ನಷ್ಟೇ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ಗಾಢವಾದ ನಿರೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಇವು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಕಾರರು ಅಥವಾ ಶೋ ಮ್ಯಾನ್‌ಗಳು ಈ ರೀತಿ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿದ ನಿರೀಕ್ಷೆಯು ಆಕರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅರಿತಿದ್ದರು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಇಂತಹ ಪ್ರದರ್ಶನಕಾರನ ಭಾವಭಂಗಿ ಅತ್ಯಂತ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಆ ಸದ್ಯದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ನಿಯಂತ್ರಣದ ಜೊತೆಗೆ ತೀವ್ರಗೊಳಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಆ ಕಾಲದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಜನಪ್ರಿಯ ಚಿತ್ರ 'ದಿ ಬ್ಲಾಕ್ ಡೈಮಂಡ್' ಈ ಬಗೆಯದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಒಂದು ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ವೇಗವಾಗಿ ಚಲಿಸುವ ರೈಲಿನ ಎದುರುಗಡೆ ಕ್ಯಾಮರಾವನ್ನು ಇಟ್ಟು, ರೈಲು ನೋಡುಗನ ಮೈಮೇಲೆ ಬರುವಂತೆ ಚಿತ್ರೀಕರಿಸಿದ ಚಿತ್ರಿಕೆಯು (ಶಾಟ್) ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ಪ್ರದರ್ಶಕನಾದ ಜಾನ್ಸ್ ಸ್ಟುವರ್ಟ್ ಬ್ಲಾಕ್‌ಟನ್ ಏರಿದ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ, *'ಮಹಿಳೆಯರೇ ಮತ್ತು ಮಹಾಶಯರೇ, ನೀವೀಗ ನೋಡುತ್ತಿರುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಸಿದ್ಧ 'ಬ್ಲಾಕ್ ಡೈಮಂಡ್ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಸ್' ರೈಲಿನ ಫೋಟೋಗ್ರಾಫ್ ಆಗಿದೆ. ಇನ್ನೇನು ಅತ್ಯಂತ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಚರಿತ್ರೆಯ ಯಾವುದೇ ಕ್ಷಣಗಳಿಗೂ ಸಾಟಿಯಾಗದ ಕ್ಷಣವನ್ನು ಈಗ ನೋಡಲಿದ್ದೀರಿ. ಅಂತಹ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ರೈಲು ನಿಮ್ಮ ಕಡೆ ನುಗ್ಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ರಾಕ್ಷಸಾಕಾರದ ಕಬ್ಬಿಣದ ನಾಲಿಗೆಯಿಂದ ಬೆಂಕಿ ಮತ್ತು ಹೊಗೆಯನ್ನು ಉಗುಳುತ್ತದೆ'* ಎಂಬ ಮಾತು ಇಂತಹ ಸಿನಿಮಾದ ಆಕರ್ಷಣೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಹಾಗೂ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿಡುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ (ಸ್ಮಿತ್ 1985:39).

ಆಕರ್ಷಣೆಯ ಸಿನಿಮಾ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗಿರುವುದೇ ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಲದ ಉಗಮದ ಜೊತೆಯೇ ಹೊರತು ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಲ್ಲ. ಆ ಮೂಲಕ ಅದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಕುತೂಹಲವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿ ತೀರದ

ನಿರೀಕ್ಷೆಗೆ ದೂಡುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಜಾರ್ಜ್ ಮೆಲ್ಲೆ ಸಾಧಿಸಿದ ಸಿನಿಮಾತ್ಮಕ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರವು ಮತ್ತು ಪ್ರಜ್ಞೆ ಒಂದು ಮುಗಿಯದ ಆಶ್ಚರ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷತತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿತು. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಮೆಲ್ಲೆಯ ಚಿತ್ರಗಳು ಲೂಮಿಯರ್ ಚಿತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಮತ್ತು ಪ್ರೌಢವಾದುದಾಗಿದೆ. ಮೆಲ್ಲೆಯ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಕಾಲದ ಆರ್ಥಿಕತೆ, ಬಂಡವಾಳ ಆಗ್ರಹಿಸಿದ ವಾಣಿಜ್ಯಾತ್ಮಕ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳ ಮೇಲಿನ ತುಸುಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಕೀರ್ಣ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಆಕರ್ಷಣೆ ಬೆಳೆಯಿತು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಲೂಮಿಯರ್ ಚಿತ್ರೀಕರಿಸಿದ ನಿಜವಾದ ಘಟನೆಗಳಿಗಿಂತ ಕಥನಾಧಾರಿತವಾದ ಲೂಮಿಯರೋತ್ತರ ಜಗತ್ತು 'ಸಿನಿಮಾ ಆಫ್ ಅಟ್ರಾಕ್ಷನ್' ಅಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರೌಢತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿತು. ಕ್ರಮೇಣ ಸಿನಿಮಾಕರ್ಷಣೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಭಾಗವಾಗಿದ್ದ ಭಾವಭಂಗಿಯ ಜೊತೆ ಆಘಾತ ಮತ್ತು ಹಿಂಸೆ ಕೂಡ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆಯಿತು. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಆಘಾತಗಳು ಆಕರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ಪ್ರಖರವಾಗಿಸಿದವು. ಎಡಿಸನ್‌ನ 'ವ್ಹಾಟ್ ಹ್ಯಾಪನ್ಡ್ ಆನ್ ಟ್ವೆಂಟಿ ಥರ್ಡ್ ಸ್ಟ್ರೀಟ್, ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್ ಸಿಟಿ' ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಉದಾಹರಣೆ. 1901ರ ಈ ಸಿನಿಮಾ ಬೀದಿಯ ದೃಶ್ಯದಿಂದ ನೇರವಾಗಿ ನಗ್ನತೆಯ ಒಂದು ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ನೆಗೆಯುತ್ತದೆ. ಇದು ಮಹಾನಗರವೊಂದರ ದಿನನಿತ್ಯದ ಆಗುಹೋಗುಗಳ ಬಗೆಗೆ ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತಾ, ಒಮ್ಮೆಗೆ ಮಹಿಳೆಯೊಬ್ಬಳು ತನ್ನ ವಸ್ತ್ರವನ್ನು ಎತ್ತುವುದರ ಮೂಲಕ ವಿವಸ್ತ್ರಗೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇಂತಹ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಒಂದು ನಗ್ನಾತ್ಮಕ ಪ್ರಕಟೀಕರಣದ ಸಂದರ್ಭವು ಸದ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿಯ ಒಂದು ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾಗಿದೆ. ಜುಡಿತ್ ಮೈನ್ ಎಂಬ ವಿದ್ವಾಂಸನು ಈ ಪ್ರಕರಣವನ್ನು ಮಹಿಳೆಯ ದೇಹದ ಪ್ರಕಟೀಕರಣದ ಮೂಲಕ ನಡೆದ ಕಥನಾತ್ಮಕತೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ (ಮೈನ್ 1990:162). ಹೀಗೆ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ಆಕರ್ಷಣೆಯ ವಿವೇಚನೆಯು ಲಿಂಗದ ಚರ್ಚೆ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣದ ಕುರಿತಾಗಿಯೂ ಹಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಇಂತಹ ಕಥನಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿನಿಂದ ಹೊರಗಡೆ ನೋಡಲಾಗದು ಹಾಗೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಶುದ್ಧಾಂಗವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲಾಗದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ದಿ ಸೆವೆನ್ ಇಯರ್ ಇಚ್' ಎನ್ನುವ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಮರ್ಲಿನ್ ಮನ್ರೋ ಸ್ಕರ್ಟ್ ಹಾರಿಸಿದ ದೃಶ್ಯವನ್ನೂ ಒಂದು ಅತಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಘಳಿಗೆ ಹಾಗೂ ಅದನ್ನು ಕಥನದ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆಯ ಒಳಗಡೆಗೆ ವಿವರಿಸಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.[9]

ಸಿನಿಮಾದ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯೇ ಆಕರ್ಷಣೆಯ ರಚನೆ ಅಥವಾ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗೆಗೆ ಕೂಡಾ ನಮ್ಮ ಗಮನ ಹರಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಸಿನಿಮಾ ಏರ್ಪಟ್ಟ ಪ್ರದೇಶ ಕೂಡ ಇದರ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್‌ನ 23ನೆಯ ಬೀದಿಯ ಹತ್ತಿರದ ಫ್ಲಾಟಿರೋನ್ ಬಿಲ್ಡಿಂಗ್ ಮತ್ತದರ ಸುತ್ತಲಿನ ಗಗನ ಚುಂಬಿ ಕಟ್ಟಡಗಳು ನೋಡುಗನಿಗೊಂದು ದೃಶ್ಯೀಯ ಸುಖವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್ ಸಿಟಿಯ ಅನೇಕ ಬೀದಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೀಸುವ ಗಾಳಿಯು ಮಹಿಳೆಯರ ಸ್ಕರ್ಟ್ ಅನ್ನು ಹಾರಿಸುವ ದೃಶ್ಯಗಳ ಹಿಂದಿರುವುದು ಕೂಡಾ ಇದೇ ಮಾದರಿಯ

ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಪ್ರಕರಣಗಳು ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾದ ಶೀರ್ಷಿಕೆ ಆಕರ್ಷಣೆಗೆ ಒಂದು ಗಾಢವಾದ ನೆಲೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ 'ಬ್ಲಾಕ್‌ಟನ್' ಸಿನಿಮಾದ ಶೀರ್ಷಿಕೆ ಮತ್ತು ಘೋಷಣೆಯು ಸಿನಿಮಾದ ಫ್ರೇಂಗೆ ಹೊರತಾದ ಆಕರ್ಷಣೆಯ ಕಡೆ ಸಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. 1904ರ 'ಬಯಾಗ್ರಾಪ್' ಕ್ಯಾಮರಾದ ಮೂಲಕ ಚಿತ್ರಿಸಿದ 'ಪುಲ್‌ಡೌನ್ ದಿ ಕರ್ಟನ್ಸ್, ಸುಸಿ' ಸಿನಿಮಾ ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ. ಅದೇ ಹೊತ್ತಿನ ಇನ್ನೊಂದು ಚಿತ್ರ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಬಹುಸ್ತರದ ಮಹಾನಗರದ ಬೀದಿ, ಮನೆ, ಕಿಟಕಿಗಳು ಮುಂತಾದುವುಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ಬಹುಸ್ತರದ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಬಹುಸ್ತರದ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಗುಣವೇ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಹೆಜ್ಜೆ. 1904ರ ಇನ್ನೊಂದು ಸಿನಿಮಾ 'ಸುಸಿ'. ಯುವ ದಂಪತಿಗಳು ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್‌ನ ಸಿಟಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಗುತ್ತಾ ಪರಸ್ಪರ ಚುಂಬಿಸುವ ದೃಶ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಹುಡುಗಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಬೆತ್ತಲಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಅಲ್ಲಿಗೆ ಸಿನಿಮಾ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. 'ಸುಸಿ' ಸಿನಿಮಾ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಲೈಂಗಿಕ ಪ್ರದರ್ಶನದ ನಾಟಕದಂತೆ ಕಂಡರೂ, ಆಕರ್ಷಣೆಯ ಕಾರಣದಿಂದ ನಮ್ಮ ನಿರೀಕ್ಷೆ ಮತ್ತು ಹತಾಶೆಯನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಪ್ರದರ್ಶನ ಒಂದು ಪುರುಷ ಪ್ರಧಾನೀಯ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮತ್ತು ಲೈಂಗಿಕ ಮನೋಭೂಮಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡರೂ ಕೂಡಾ ಒಂದು ಸರಳವಾದ ಸ್ಥಿತಿ ಸಾಧಿಸಿದ ಆಕರ್ಷಣೆಯಾಗಿ, ಅಂದರೆ 'ನೀವೀಗ ನೋಡುತ್ತೀರಿ; ನೀವೀಗ ನೋಡುತ್ತಿಲ್ಲ' ಎನ್ನುವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಎಚ್ಚರ ಮತ್ತು ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದರ ಕಾರಣದಿಂದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಆಕರ್ಷಣೆಯ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕೆಲಸ ಇರುವುದು ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮನಗಾಣಬೇಕಿದೆ. ಕ್ರಮೇಣ ಸಿನಿಮಾದ ಕಥನಾತ್ಮಕತೆ ಬೆಳೆದಂತೆಲ್ಲ ಆಕರ್ಷಣೆ ಬೇರೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜ ಎನ್ನುವ ಹಾಗೆ ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದಿತು. ಜಾರ್ಜ್ ಮೆಲ್ಲೆ ಮತ್ತು ಫ್ಹತೆ ಕಂಪೆನಿಯ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ.

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನೆಲೆಯ ವೀಕ್ಷಕ ಕಥನಾತ್ಮಕ ಎಳೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ, ಮುಂದೆ ಸಂಭವಿಸಲಿರುವ ಕ್ರಿಯೆಯ ಕುರಿತು ತಿಳಿವನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತಾ, ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕಥನಾತ್ಮಕ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಠ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಮೂಲಕ ಆಕರ್ಷಣೆ ಸಾಧಿಸುವ ಕ್ರಮದೊಂದಿಗೆ ಒಂದು ಸಂಭವನೀಯ ಹಿಡಿತವನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ವಿದ್ವಾಂಸ ಲಿನ್ನಿ ಕಿರ್ಬಿಯು ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ ವೀಕ್ಷಕನನ್ನು ಒಂದು ಅತೀ ಭಾವನೆಯ ಬಲಿಪಶು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ (ಕಿರ್ಬಿ 1988:113). ಆಕರ್ಷಣೆಯ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಠ ಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಕಾಲದ ಜೊತೆಗಿನ ಆಶ್ಚರ್ಯ ಮತ್ತು ಆಘಾತ ಹಾಗೂ ಕ್ಷಿಪ್ರವಾದ ದಕ್ಷತೆಯ ಮುರಿದದ್ದರ ಜೊತೆಗೂ ನಮಗೆ ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಆರಂಭದ ಎಲ್ಲಾ ಆಕರ್ಷಣೆಗಳು ಕೂಡಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು

ಆಶ್ಚರ್ಯಗೊಳಿಸಿತು ಎನ್ನಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅತ್ಯಂತ ನಾಟಕೀಯವಾದ ಅಂಶಗಳು ಮತ್ತು ತುಣುಕುಗಳು ಇಂತಹ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿವೆ. ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಭಾವಭಂಗಿಯು ಒಂದು ಸರಳ ರೇಖೀಯ ನೆಲೆಯ ಕ್ರಮದಿಂದ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರ ಹೊಂದಿ, ಅ-ರೇಖೀಯ ಸೌಂದಯಾತ್ಮಕ ಆಕರ್ಷಣೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಸಾಗಿದುದಂತೂ ಸತ್ಯವಾದುದು.

2.2 ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ, ಪೂರ್ವ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಸಿನಿಮಾ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಪ್ರವೇಶ ಕಂಡಿದ್ದು 1896ರ ಜುಲೈನಲ್ಲಿ. ಮುಂಬೈನ ವ್ಯಾಟ್ಸನ್ ಹೋಟೆಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾದ ಪಿತಾಮಹ ಎಂದೇ ಖ್ಯಾತನಾದ ಲೂಮಿಯರ್ ಸಹೋದರರ ಕಂಪನಿಯ ಏಜೆಂಟ್ ಆಗಿದ್ದ ಮಾರಿಯಸ್ ಸೆಸ್ಟಿಯರ್ ತನ್ನ ಸಿನಿಮಾಟೋಗ್ರಾಫ್ ಯಂತ್ರದ ಮೂಲಕ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿದ (ರಂಗೂನ್‌ವಾಲಾ 1975:9, ಬರ್ನೋ ಮತ್ತು ಕೃಷ್ಣಸ್ವಾಮಿ 1980:1, ಭೌಮಿಕ್ 1991:52). ಹೀಗೆ ಭಾರತದ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆ ನೇರವಾಗಿ ಫ್ರಾನ್ಸ್ ಮತ್ತು ಯೂರೋಪಿನ ಜೊತೆ ಸಂಪರ್ಕಿತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಇದೊಂದು ಶಕ್ತಿಶಾಲಿಯಾದ ಮಿಥ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಹಲವು ಸಿನಿಮಾ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ. ಸಿನಿಮಾ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಈ ಪ್ರಕರಣ ಕುರಿತಂತೆ ಹಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ವಿಧ್ಯುಕ್ತ ಆರಂಭ ಎಂಬ ಕುರಿತ ಸಮಸ್ಯೆಯ ರೂಪಕವಾಗಿದೆ (ಫುಕೊ 1977:43; ಮುಸೇರ್ 1984:15). ಮಾರಿಯಸ್ ಸೆಸ್ಟಿಯರ್ ಮುಂಬೈನಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಆರು ವಾರಗಳ ಕಾಲ ನೆಲೆ ನಿಂತು ನಂತರ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆಂದು ಆಸ್ಟ್ರೇಲಿಯಾಕ್ಕೆ ಹೋದನು. ಆತ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಪರಿಚಯಿಸಿದ. ಅನೇಕ ಚರಿತ್ರೆಕಾರರು ವ್ಯಾಟ್ಸನ್ ಹೋಟೆಲ್ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಪ್ರಕರಣವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಬಹಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದರೆ ಸೆಸ್ಟಿಯರ್ ತೋರಿಸಿದ ಸಿನಿಮಾಗಳಿಗಿಂತ ಮುಂಚೆ ಒಂದು ಸಿನಿಮಾ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಂಡಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಪ್ರೀ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರಾಕ್ಟಿಸ್ ಅಥವಾ ಆಚರಣೆಗಳೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ (ಹಸ್ 2010:2). ಇದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಧ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಆಚರಣೆಯನ್ನು ನಾವು ವಿಶಾಲವಾದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಮೂಲಕ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇದರ ಮೂಲಕ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ ಸೇರಿದಂತೆ ಅದರ ಮೂಲಭೂತ ಘಟಕವಾಗಿರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಜೊತೆಗಿನ ಕಾರ್ಯಕಾರಣತೆಯನ್ನೂ ಕೂಡಾ ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅಂತಹ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಯಾರು? ಅವರ ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳೇನು? ಅಂತಹ ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳನ್ನು

ಚಲನಚಿತ್ರ ಪ್ರದರ್ಶನಕಾರರು ಹೇಗೆ ಸಮ್ಮತಿಸಿದರು ಅಥವಾ ತೀರಿಸಿದರು ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೂ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದುದಾಗಿದೆ. ಆದಾಗ್ಯೂ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಮೊದಲ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಐರೋಪ್ಯೀಯ ನೆಲೆ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾಗಳ ಜೊತೆ ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರದರ್ಶನಕಾರರು ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ಯುರೋಪಿನ ಜನಪ್ರಿಯ ಮನರಂಜನಾಕಾರರಾಗಿದ್ದವರು. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಆರಂಭ ಯೂರೋಪಿನ ಮನರಂಜನಾಕಾರರ ಮನರಂಜನೆಯ ಆರಂಭದ ಬಗೆ ಎಂದೇ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ತನ್ಮೂಲಕ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಪರಿಚಯ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಯೂರೋಪಿನ ಸಿನಿಮಾ ಪರಿಚಯ ಮತ್ತು ಮನರಂಜನೆಗಿಂತ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾದುದೆಂದು ಸಾಧಿಸಲಾಗದು. ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಮನರಂಜನೆ ಒಂದು ಪ್ರತಿನಿಧಿತಾತ್ಮಕ ರಣನೀತಿಯ ಮೇಲೆ ಆಧರಿತವಾಗಿದ್ದು, ಅದರ ವಸ್ತುವಿಷಯಗಳು ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ರಂಗ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದುವು. ಅವುಗಳೆಂದರೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ 'ಒಲ್ಡುವಿಲ್ಲೆ' ಮತ್ತು 'ಮ್ಯಾಜಿಕ್ ಲ್ಯಾಂಟರ್ನ್' ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು. ಜನಪ್ರಿಯ ವಿನೋದಾವಳಿಗಳು ಅವುಗಳು ಸಂಯೋಜಿತವಾಗಿದ್ದ ಮನರಂಜನಾ ಪ್ರದೇಶಗಳು ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭಗಳ ಜತೆಯಲ್ಲಿದ್ದುವು (ಮುಸೇರ್ 1984:56; ಫೆಲ್ 1987:73; ಹಾನ್ಸೇನ್ 1991:82). ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತ ಮತ್ತು ಮದ್ರಾಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದ ಮನರಂಜನಾಕಾರರು ಕೂಡಾ ಅದೇ ರೀತಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನಾ ಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸಿದರು ಮತ್ತು ಯೂರೋಪಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿ ಧ್ರುವೀಕರಿಸಿದರು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಯೂರೋಪಿನ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿಯ ವಿಶೇಷ ಅನುಭವವಾಗಿ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಭಾರತದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಇಂತಹ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಸಾಪೇಕ್ಷವಾದ ಒಂದು ಉನ್ನತ ವರ್ಗದ ಪರಿಸರವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಇದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆಯೇ ಮದ್ರಾಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಆರಂಭದ ಟೂರಿಂಗ್ ಟಾಕಿಸ್‌ಗಳು ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸಿದವು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತ, ಮದ್ರಾಸ್ ಕರ್ನಾಟಕ ಸೇರಿದಂತೆ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರದರ್ಶನ ಒಂದು ಚಲನಸಹಿತ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದ ರೂಪವನ್ನು (ಪೋರ್ಟಬೆಲ್ ಟಕ್ನಾಲಜಿ) ಪಡೆದವು. ಕ್ರಮೇಣ ಹಲವಾರು ಅಂತಾರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಿನಿಮಾ ಜಾಲಗಳು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸುವಂತಾಯಿತು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಮದ್ರಾಸ್ ಮತ್ತು ಕರ್ನಾಟಕದ ಆರಂಭದ ಚರಿತ್ರೆಯ ವಿವಕ್ಷೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ಮದ್ರಾಸ್ ಮತ್ತು ಕರ್ನಾಟಕವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದ ಒಂದು ಪ್ರದೇಶದ ಸ್ಥಳೀಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಕೂಡಾ ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರ ಜೊತೆ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಸ್ಥಳೀಯ ಪ್ರದೇಶವೊಂದು ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಜೊತೆಜೊತೆಯಲ್ಲೇ ದಕ್ಷಿಣ ಏಷ್ಯಾ ಭೂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಚಲನೆ ಮತ್ತು ಸಂಪರ್ಕವನ್ನು ಹೊಂದಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರದರ್ಶಕರು ಬಹುಬೇಗ ಒಂದು ಪ್ರದೇಶದಿಂದ ಮರೆಯಾಗಿ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ನೆಗೆಯುತ್ತಿದ್ದರೂ ಮದ್ರಾಸ್ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಸಂಯೋಜನಾ ಮತ್ತು ಸಂಘಟನಾ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿ ಸಿನಿಮಾಗಳ ವಿತರಣೆಯಲ್ಲಿ 19ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿತು. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ವಿತರಣೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಸಾರ ಬ್ರಿಟಿಶ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ನೀತಿನಿಯಮಗಳು, ಸಂಚಾರ, ವಾಣಿಜ್ಯ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜಾಲ ಮುಂತಾದುವುಗಳ ಮೂಲಕ ಉಂಟಾಯಿತು. ಇಂತಹ ಬ್ರಿಟಿಶ್ ಉದ್ಯಮ ಜಗತ್ತಿನೆಲೆಡೆ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಸಂಚರಿಸಿ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಆಫ್ರಿಕಾ, ಮಧ್ಯ ಪ್ರಾಚ್ಯ ಹಾಗೂ ಓಶಿಯಾನಿಯ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ 'ಸ್ಟ್ರೋಲಿಂಗ್ ಪ್ಲೇಯರ್ಸ್' ಎಂಬ ವಿಶೇಷಣದೊಂದಿಗೆ ಖ್ಯಾತವಾಯಿತು. ಮದ್ರಾಸಿನಲ್ಲಿ ಯೂರೋಪಿನ ಹಾಗೂ ಸ್ಥಳೀಯ ಮೇಲ್‌ಸ್ತರದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಅದು ಗುರಿಯಾಗಿಸಿತು. ಮದ್ರಾಸಿನ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿ ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೆಲೆಯಿಂದ ಈ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಒಂದು ರೀತಿಯ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾದವು. ಹೀಗೆ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಒಂದು ಪ್ರತಿನಿಧಿತಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಸಂಚಾರಿ ಆಚರಣೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ಮದ್ರಾಸಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಾಲ-ದೇಶದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಬ್ರಿಟಿಶ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಹಾಗೂ ವ್ಯಾಪ್ತವಾದ ವಿಶ್ವದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಂಡಿತು.

ಇಂತಹ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ ಕುರಿತಂತೆ ಇರುವ ವಿವರಣೆ ತುಂಬಾ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಏಕೆಂದರೆ, ಇದರ ಕುರಿತು ಭಾರತದ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಮತ್ತು ದಾಖಲೆಗಳು ನಡೆದಿಲ್ಲವಾದ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ. ಇದು ನಂತರದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿ ಸಿನಿಮಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನ ಮತ್ತು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ವಿದ್ಯಮಾನವಾಗಿ ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ಈ ಕಾಲದ ದಾಖಲೆಗಳು ಲಭ್ಯವಿರದಿರುವುದು ಮತ್ತು ಕೊರತೆಯು ಈ ಅವಧಿಯನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಕಗ್ಗತ್ತಲೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಭಾರತದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ಹಾಗೆ ಭಾರತದ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾದಿ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಮುತ್ತಿಕೊಂಡು ಎಲ್ಲವೂ ಭಾರತದಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆಯಿತು ಎನ್ನುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಹಳಹಳಿಕೆಯ ವಾದಗಳು ಕೂಡಾ ಇಂತಹ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಆಗಿನ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಧ್ಯತೆಯಲ್ಲಿ ಯೂರೋಪಿನವರೇ ಹೆಚ್ಚು ಪಾಲುದಾರರಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಬ್ರಿಟಿಶ್ ಆಡಳಿತದ ಜೊತೆ ಋಣಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳು ಸಾಗಿದುವು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಂಡ ಯೂರೋಪಿನವರ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಅಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಎದುರಾಗುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಆ ಕಾಲದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವೀ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾದೀ ಕಥನಗಳು ಇವುಗಳನ್ನು ಕ್ಷುಲ್ಲಕವಾಗಿ ಕಂಡಿವೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ನಾವು ಈ ಅವಧಿಯನ್ನು ಭಾರತದ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಅದ್ಭುತ ಬಿಳಿ ಜನರ ಕಾಲವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಹಾಗಾಗದೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿನ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ವಿವೇಚನೆಯ

ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಯೂರೋಪಿಯನ್ನರ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯರಿಬ್ಬರ ಭಾಗೀದಾರಿಕೆಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿ, ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ನಡೆಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಮದ್ರಾಸ್ ಮಹಾನಗರದ ಮನರಂಜನಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಅಲ್ಲಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾತಾವರಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಂತಹ ಅವಕಾಶದದ ಮೇಲೆ ಚರ್ಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂತಹ ವಾತಾವರಣ ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಯೂರೋಪಿಯನ್ನರದು ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯರದೆಂದು ವಿಭಾಗೀಕರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತ್ತು (ಕವಿರಾಜ್ 1997:83). ಆ ಸಂದರ್ಭದ ಮದ್ರಾಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀ ಸಮುದಾಯವೂ ಮನರಂಜನೆಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸ್ಥಳವನ್ನು ಹೊಂದಿತ್ತು. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕೂಡಾ ಆ ಸಮುದಾಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವರೇ ಇರುತ್ತಿದ್ದರು. ಬ್ರಿಟೀಷರ ಆಳ್ವಿಕೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವರಿಗಾಗಿ ಸ್ಥಾಪಿತಗೊಂಡ ಮನರಂಜನಾ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನ ಸ್ಥಳಗಳು, ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ಲಬ್‌ಗಳು ಹಾಗೂ ಅತ್ಲೆಟಿಕ್ ಜಿಮ್ನಾಸಿಯಂಗಳಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಅತ್ಲೆಟಿಕ್ ಜಿಮ್ನಾಸಿಯಂಗಳಲ್ಲಿ ಯೂರೋಪಿನ ಪುರುಷರು ಪಾನಗೋಷ್ಠಿ, ಆಟ, ಕ್ರೀಡೆ ಮತ್ತು ಜೂಜು ಮುಂತಾದ ಮನರಂಜನಾ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಿದ್ದರು. 19ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮದ್ರಾಸ್ ಕ್ಲಬ್ ಮತ್ತು ಅಡ್ಯಾರ್ ಕ್ಲಬ್‌ಗಳು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದವುಗಳು. ಚೆಪಾಕ್‌ನಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾದ ಮದ್ರಾಸ್ ಕ್ರಿಕೆಟ್ ಕ್ಲಬ್ ಮತ್ತು ಲಾನ್ ಟೆನ್ನಿಸ್‌ಗೋಸ್ಕರ ಕಂಡುಕೊಂಡ ಪ್ರದೇಶಗಳು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸ್ಥಳವಾಗಿದ್ದವು.[10] ಆಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮನರಂಜನೆಯ ಏಣಿ–ಶ್ರೇಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮೇಲ್‌ಸ್ತರದಲ್ಲಿದ್ದದ್ದು ಮದ್ರಾಸ್ ಗವರ್ನರ್‌ನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು. ಮದ್ರಾಸ್ ಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಗವರ್ನರ್ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ ಅಧಿಕಾರಿಯಾದ ಕಾರಣ ಅತ್ಯಂತ ವೈಭವ ಮತ್ತು ಸಾರ್ವಜನಿಕತೆಯೊಂದಿಗೆ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸಾರ್ವಭೌಮತೆಯು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತು. ಇವುಗಳು ಅಂದರೆ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿ ದರ್ಬಾರುಗಳು ಮತ್ತು ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಸಮಾವೇಶಗಳು ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿ ಅಧಿಕಾರದ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳಾಗಿದ್ದವು (ಕೊಹೆನ್ 1983:165). ಮದ್ರಾಸ್‌ನ ಮೌಂಟ್ ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿರುವ ಗವರ್ನರ್ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಆತನ ಪತ್ನಿ ನಿಯಮಿತವಾಗಿ ನೃತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು, ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳನ್ನು, ಭೋಜನಕೂಟಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದಳು. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಗವರ್ನರ್ ಕೂಡಾ ಯೂರೋಪಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ತಂಡ ಮತ್ತು ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಆಯೋಜಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಂತಹ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಿಗೆ ಗವರ್ನರ್ ಸ್ವತಃ ಉಪಸ್ಥಿತನಿದ್ದು, ಬ್ರಿಟೀಷರು ಮತ್ತು ಮೇಲ್ವರ್ಗದ ಭಾರತೀಯರನ್ನು ಇದಕ್ಕೆ ಆಹ್ವಾನಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಸಾಕಷ್ಟು ಜಾಹೀರಾತು ಮತ್ತು ಪ್ರಚಾರಗಳನ್ನು ನೀಡಿ ಸ್ಥಳೀಯ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ಬಗೆಗೆ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಛಾಪಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಭಾರತದಲ್ಲಿ 19ನೇ ಶತಮಾನದ ಯೂರೋಪಿಯನ್ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿ ಇದು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಇದಲ್ಲದೆ, ಸ್ಥಳೀಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಯೂರೋಪಿನ ಮನರಂಜನಾ ತಂಡಗಳು ಯೂರೋಪ್

ಮತ್ತು ಮಧ್ಯ ಪ್ರಾಚ್ಯ, ಆಫ್ರಿಕಾದಿಂದ ಬಂದು ಇಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದುವು. ಇವುಗಳನ್ನು 'ಟೂರಿಂಗ್ ಕಮರ್ಷಿಯಲ್ ಕಂಪನಿಗಳು' ಅಥವಾ 'ಟೂರಿಂಗ್ ಟಾಕೀಸ್'ಗಳು ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅವುಗಳು ವಿಶೇಷವಾಗಿ, ಸರ್ಕಸ್, ವೆರೈಟಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮತ್ತು ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಆನಂದ ಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ಇಂತಹ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿನ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಟೂರಿಂಗ್ ಕಂಪನಿಗಳ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾರೆ (ಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ 1909:61). 19ನೇ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆ ಮತ್ತು 20ನೇ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ದಶಕದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಪ್ರತೀವರ್ಷದಲ್ಲಿ ಐದರಿಂದ ಆರು ಬಾರಿ ವಿವಿಧ ಋತುಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ನಡೆಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚಿನ ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ಪ್ರವಾಸಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಆಗಮಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಸುಮಾರು ಪ್ರಥಮ ವಿಶ್ವಯುದ್ಧದವರೆಗೆ ಇಂತಹ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ಮುಂದುವರಿಯಿತು. ಸರಿಸುಮಾರು ನೂರಾರು ಕಂಪನಿಗಳು ಮತ್ತು ಸಾವಿರಾರು ಪ್ರದರ್ಶಕರು ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಹಲವು ಭಾಗಗಳನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಆಸ್ಟ್ರೇಲಿಯ, ಬ್ರಿಟನ್, ಅಮೇರಿಕಾ ಹಾಗೂ ಯೂರೋಪ್‌ಗಳಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನಕಾರರು ಬಂದರು. ಇಂತಹ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನೃತ್ಯ, ನಾಟಕ, ಹಾಡು, ಹಾಸ್ಯ, ಮ್ಯಾಜಿಕ್, ಹಿಪ್ನಾಟಿಸಂ, ಮೈಂಡ್ ರೀಡಿಂಗ್, ಎಲೆಕ್ಟ್ರೋಮ್ಯಾಗ್ನಟಿಸಂ ಟ್ರಿಕ್ಸ್, ಬೈಸಿಕಲ್ ಟ್ರಿಕ್ಸ್ ಹಾಗೂ ಸ್ಕೇಟ್ ನೃತ್ಯ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ನಾಲ್ಕರಿಂದ ಐದು ದಿನಗಳ ತನಕ ಒಂದು ನಗರದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರವೇಶ ಪಡೆದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮೊತ್ತಮೊದಲು ಪ್ರದರ್ಶಿತಗೊಂಡಿದ್ದು, ಮದ್ರಾಸಿನ ವಿಕ್ಟೋರಿಯಾ ಪಬ್ಲಿಕ್ ಹಾಲ್‌ನಲ್ಲಿ. ಇದು ಆ ಕಾಲದ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸ್ಥಳವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಕಟ್ಟಡವನ್ನು ಕ್ವೀನ್ ವಿಕ್ಟೋರಿಯಾ ರಾಣಿಯ ಸುವರ್ಣ ಮಹೋತ್ಸವದ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಲಾಯಿತು. ಈ ಕಟ್ಟಡದ ಟ್ರಸ್ಟಿಗಳಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟೀಶರು ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯರಿದ್ದರು. ಇದರ ಆಡಳಿತ ಮತ್ತು ನಿರ್ವಹಣೆಯನ್ನು ಬ್ರಿಟೀಶರೇ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಬಹು ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಲೆಂದು ಇದನ್ನು ವಿನ್ಯಾಸ ಮಾಡಲಾಗಿತ್ತು. 20ನೇ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಎರಡು ಪ್ರದರ್ಶನ ಸ್ಥಳಗಳು ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡವು. 'ದಿ ಮ್ಯೂಸಿಯಂ ಥೇಟರ್' ಮತ್ತು 'ಎಸ್ ಪ್ಲಾನಡೆ ಮೈದಾನ'. ಎಸ್ ಪ್ಲಾನಡೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೇಂದ್ರವು ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯ ಅಂದರೆ ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಯೂರೋಪಿನ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಸುಮಾರು 1930ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಇಂತಹ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳ ಜೊತೆ ಸಿನಿಮಾ ಕೂಡಾ ಸಹಜವಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿತು. ಇಂತಹ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚಿನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸಿನಿಮಾ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಮದ್ರಾಸ್ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ಪ್ರೀ ಸಿನಿಮಾ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ (ಹಸ್ 2010:147). ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಅವಧಿಯ ಸಿನಿಮಾ

ಪ್ರದರ್ಶನದ ಚಟುವಟಿಕೆ ಮತ್ತು ಟೂರಿಂಗ್ ಟಾಕಿಸ್ ಅನುಭವಗಳ ಕುರಿತ ದಾಖಲೆಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಕಡಿಮೆ ಇರುವ ಕಾರಣ ಈ ಕಾಲದ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ರಚಿಸುವುದು ಅತ್ಯಂತ ದುಸ್ತರವೂ ಆಗಿದೆ.[11]

ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಮದ್ರಾಸ್ ಮತ್ತು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಜನಪ್ರಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗವನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಮದ್ರಾಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಉದ್ಯಮದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಒಂದು ವಿತರಣ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಜಾಲ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಸಿನಿಮಾ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾ ಹೋಯಿತು. ಅದಲ್ಲದೆ ಶುದ್ಧ ಸಿನಿಮಾತ್ಮಕ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೀಡದೆ, ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಮಿಶನರಿಗಳ ಶಿಕ್ಷಣ, ಸೇವೆ ಹಾಗೂ ಸಂಗೀತ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಷ್ಟೇ ಸೀಮಿತವಾಯಿತು. ಪ್ರತೀ ಭಾರಿಯೂ ಮದ್ರಾಸ್ ಮೂಲಕವೇ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಧ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಹಾದು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದವಾದರೂ ಕೂಡಾ, ಅವುಗಳು ಇತರ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನೀಯ ಶೋಧ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಫೋನೋಗ್ರಾಫ್ ಮತ್ತು ಎಲೆಕ್ಟ್ರಿಕ್ ಲೈಟಿಂಗ್‌ಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಮದ್ರಾಸ್ ಮತ್ತು ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಪರಿಚಯ ಹೀಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಘಟನೆಗಳ ಸರಣಿಯ ಮೂಲಕ ಉಂಟಾಯಿತು. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕೋಸ್ಕರ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಲೂಮಿಯರ್ ಸಹೋದರರ ಸಿನಿಮಾಗಿಂತಲೂ ಥಾಮಸ್ ಆಲ್ವಾ ಎಡಿಸನ್ನಿನ ಸಂಶೋಧನೆಗಳು ಆಕರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿತ್ತು.

ಮದ್ರಾಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರದರ್ಶನ 1896ರಲ್ಲಿ, ಅದು ಕೂಡ ಸಿಕಂದರಾಬಾದ್‌ನಿಂದ ಬಂದಂತಹ ತಂಡದಿಂದ ನಡೆಯಿತು. ಎಸ್ ಪ್ಲನಡೆ ಮೈದಾನದಲ್ಲಿ 'ಸೀ ಆನ್ ಲ್ಯಾಂಡ್' ಎನ್ನುವ ಸಿನಿಮಾ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಯಿತು. ಎಸ್.ಸಿ.ಈವ್ಸ್ ಇದರ ಪ್ರಮುಖ ಆಕರ್ಷಣೆಯಾಗಿದ್ದನು. ಈತ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಜೊತೆ ಥಾಮಸ್ ಆಲ್ವಾ ಎಡಿಸನ್ ಸಂಶೋಧಿಸಿದ ಫೋನೋಗ್ರಾಫ್ ಅಥವಾ ಟಾಕಿಂಗ್ ಮೆಷಿನ್ ಈ ಕಾಲದ ಪ್ರಮುಖ ಆಕರ್ಷಣೆಯಾಗಿತ್ತು. ಇದರ ಮೂಲಕ ಎಡಿಸನ್ ಒಬ್ಬ ಪುರಾಣಸದೃಶ ನಾಯಕನ ಸ್ಥಾನಮಾನವನ್ನು ಗಳಿಸಿದ. ಸ್ಥಳೀಯ ವೃತ್ತಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ 'ಮದ್ರಾಸ್ ಸೈನ್ಸ್' ಪತ್ರಿಕೆಯು ಈತನ ಬಗೆಗೆ ಅತಿ ಅಚ್ಚರಿಯ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿತು. ಹೀಗೆ ಪ್ರದರ್ಶನಕಾರ ಈವ್ಸ್ ಎಡಿಸನ್‌ನನ್ನು ಸಿನಿಮಾಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸಿದ ಅಥವಾ ಅಮರ್ತ್ಯನನ್ನಾಗಿಸಿದ. ಇವುಗಳೆಲ್ಲದರ ನಡುವೆ ಈವ್ಸ್ ತಂದ ಕೆನಟೋಸ್ಕೋಪ್ ಯಂತ್ರ ಮದ್ರಾಸಿಗರಿಗೆ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿತು. ಎಡಿಸನ್‌ನ ಕೆನಟೋಸ್ಕೋಫ್ ಲೂಮಿಯರ್‌ನ ಸಿನಿಮಾಟೋಗ್ರಾಫ್‌ನಂತಿರದೆ ಒಂದು ಕಿಂಡಿಯ ಮೂಲಕ 35 ಎಂ.ಎಂ ಮೂಲಕ ನೋಡುವ ರೀತಿಯದಾಗಿತ್ತು. ಈ ಯಂತ್ರದ ಮೂಲಕ ಸಿನಿಮಾವು ಪ್ರಪಂಚದಾದ್ಯಂತ ಪಸರಿಸಿತು.

ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಪ್ರೊಜಕ್ಟೆಡ್ ಇಮೇಜ್‌ಗಳನ್ನು ತಂದಿದ್ದು 'ಸಿನಿಮಾಟೋಗ್ರಾಫ್' ಯಂತ್ರ (ಕ್ರಿಸ್ಪಿ 2001:91, ಗನ್ನಿಂಗ್ 2001:32). 'ಕೆನಟೋಸ್ಕೋಪ್' ನಂತರದ 'ಮ್ಯೂಟೋಸ್ಕೋಪ್' ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿತ್ತು. ಇಂತಹ ಮ್ಯೂಟೋಸ್ಕೋಪ್‌ಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ, 'ಬಯೋಸ್ಕೋಪ್‌ವಾಲಾ' ಎಂಬ ಪ್ರದರ್ಶನಕಾರರು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಚಲನಚಿತ್ರವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು (ಕದಂ 2006:13). ಪ್ರತೀ ಸಂಜೆ 5ಗಂಟೆಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿ ತನ್ಮೂಲಕ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈವ್ಸ್ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ತಾನು ಯೂರೋಪಿನಿಂದ ತಂದ ಹಡಗಿನಲ್ಲೇ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಆತ ಮದ್ರಾಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಒಂದು ವಾರ ಕಳೆದು ನಂತರ ಸ್ವದೇಶಕ್ಕೆ ವಾಪಸ್ಸಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಈವ್ಸ್ ಮದ್ರಾಸನ್ನು ತೊರೆದ ಮೂರು ತಿಂಗಳ ನಂತರ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಮತ್ತು ಔಪಚಾರಿಕವಾಗಿ ಸಿನಿಮಾ ಅಥವಾ ಸಿನಿಮಟೋಗ್ರಾಫ್ ಅನ್ನು 1896 ಡಿಸೆಂಬರ್‌ನಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ. ಒಂದು ಕತ್ತಲೆ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಉಪಕರಣಗಳು ಮತ್ತು ಪೋಟೋಗ್ರಾಫಿಕ್ ಕಾಗದಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ, ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಈತ ನಡೆಸಿದನು. ಈ ಸಾಧನದ ಹೆಸರು ಸ್ಟೀವನ್‌ಸನ್ ಕ್ಯಾಮರಾ. ಇದರ ಮೂಲಕ ಮದ್ರಾಸ್‌ನ ವಿಕ್ಟೋರಿಯಾ ಪಬ್ಲಿಕ್ ಹಾಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಹತ್ತು ಕಿರುಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಯಿತು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮದ್ರಾಸಿನ ಕೆಲವು ನೋಟಗಳನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಗುಯಿಂಡಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಕುದುರೆ ರೇಸನ್ನು ಹಾಗೂ ಮೊಬರೆಯ ರಸ್ತೆ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಇದರ ಮೂಲಕ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಯಿತು. ಸ್ಟೀವನ್‌ಸನ್ ಕ್ಯಾಮರಾದ ಮೂಲಕ ಚಲಿಸುವ ಚಿತ್ರಗಳ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉನ್ನತೀಕರಿಸಲಾಯಿತು. ಒಂದು ರೀತಿ ಮ್ಯಾಜಿಕ್ ಲ್ಯಾಂಟರ್ನ್‌ಗಳ ಸುಧಾರಿತ ರೂಪವೆಂಬಂತೆ ಇದು ಕಂಡು ಬಂದಿತು (ರೊಸೆಲ್ 1998:23). ಮದ್ರಾಸ್‌ನಲ್ಲಿಯ ಸ್ಟೀವನ್‌ಸನ್ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಹೊಗಳಲಾಯಿತು. ಚಂಡಮಾರುತದ ದೃಶ್ಯ, ರೈಲೊಂದು ಹಳಿಯಿಂದ ಮುನ್ನುಗ್ಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರತ್ತ ಇನ್ನೇನು ಧಾವಿಸಿತು ಎನ್ನುವ ದೃಶ್ಯಗಳಿಂದ ಜನ ಆಶ್ಚರ್ಯಚಕಿತರಾದರು. ಕ್ರಮೇಣ ಸ್ಟೀವನ್‌ಸನ್ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಎಗ್‌ಮೋರ್‌ನ ಮ್ಯೂಸಿಯಂನ ಕಟ್ಟಡಕ್ಕೆ ಸ್ಥಳಾಂತರಿಸಲಾಯಿತು. ಅಲ್ಲದೆ ಸ್ಟೀವನ್‌ಸನ್ ಮದ್ರಾಸಿನ ಮೇಲ್ವರ್ಗ ಮತ್ತು ಶ್ರೀಮಂತಸ್ತರದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಅವ್ಯಾಹತವಾಗಿ ಸೆಳೆದನು. ಟಿಕೆಟ್ ದರ ಕೂಡಾ ಆಣೆಯಿಂದ ಒಂದು, ಎರಡು, ಮೂರು ರೂಪಾಯಿಗಳಿಗೆ ನೆಗೆಯಿತು. ತನ್ಮೂಲಕ ಒಂದು ಸಿನಿಮಾದ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಮದ್ರಾಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಸ್ಟೀವನ್‌ಸನ್ ಕ್ಯಾಮರಾ ನಿರ್ಮಿಸಿತು. ಈ ಸಿನಿಮಾಗಳಿಗೆ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಕೂಡಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ಬಂತು. ಹಲವು ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದಾಗ್ಯೂ ಕೂಡಾ ಸ್ಟೀವನ್‌ಸನ್ ಮಾಡಿದ ಪ್ರಯತ್ನವು ತುಂಬಾ ಪ್ರಮುಖವಾದುದಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಮುಂಬೈನಲ್ಲಿ ಲೂಮಿಯರ್ ತನ್ನ ಏಜೆಂಟ್ ಮೂಲಕ ಸಿನಿಮಾ

ಪರಿಚಯಿಸಿದರೆ, ಸ್ಟೀವನ್‌ಸನ್ ಲೂಮಿಯರ್ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚು ತಿಳುವಳಿಕೆ ಇಲ್ಲದೆ ಮದ್ರಾಸ್‌ನಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸಿನಿಯಾನವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದ.

ಸ್ಟೀವನ್‌ಸನ್‌ನು ಲೂಮಿಯರ್ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಹೋಲುವ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನೇ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಮೂಲಗಳಿಂದ ನಿರ್ಮಿಸಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ. ಮದ್ರಾಸ್ ಪ್ರವಾಸದ ನಂತರ ಸ್ಟೀವನ್‌ಸನ್ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಅನೇಕ ಕಡೆ ಸಂಚರಿಸಿದ. ಹೈದರಾಬಾದ್‌ನಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿದ. ಆದರೆ ಸ್ಟೀವನ್‌ಸನ್‌ನ ಉಪಕರಣಗಳು ತುಂಬಾ ಭಾರ ಮತ್ತು ಬೃಹತ್ತಾಗಿದ್ದ ಕಾರಣ ಎಲ್ಲಾ ಮಹತ್ವದ ಪೇಟೆ ಪಟ್ಟಣಗಳನ್ನು ಆತ ಸಂಚರಿಸಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಹೈದರಾಬಾದಿನಿಂದ ಸ್ಟೀವನ್‌ಸನ್ ಪುನಃ ಮದ್ರಾಸಿಗೆ ಹಿಂತಿರುಗಿ, ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ಸುಧಾರಿಸಿ, ಪುನಃ ವಿಕ್ಟೋರಿಯಾ ಹಾಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸ್ಟೀವನ್‌ಸನ್ ಸಾಧಿಸಿದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಪದ್ಧತಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಸಂಬಂಧಿತ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂದರೆ ಮ್ಯಾಟ್ನಿ ಶೋ. ಸಂಜೆ 6:30ರ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಅವಧಿಯನ್ನು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಮ್ಯಾಟ್ನಿ ಶೋ ಎಂದು ಕರೆದು ಅಚ್ಚಳಿಯದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಈತ ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ಇಂತಹ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸಮಯ ಒಂದು ರೀತಿಯ ನಿಯಮವೇ ಆಗಿ ಇಂದಿಗೂ ಕೂಡ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಮ್ಯಾಟ್ನಿ ಶೋಗೆ ಟಿಕೇಟ್ ದರ ಅತ್ಯಂತ ಕಡಿಮೆ ಇದ್ದ ಕಾರಣ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಮಿಕರು ಮತ್ತು ಮಕ್ಕಳೇ ಆಗ ವೀಕ್ಷಕರಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದರು.[12] ಸ್ಟೀವನ್‌ಸನ್ ತನ್ನ ಸಹಾಯಕ ಕ್ರೌಡನ್ ಮೂಲಕ ಜಾಹೀರಾತನ್ನು ನೀಡುತ್ತಿದ್ದ ಕಾರಣ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳೀಯ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ನೀಡುತ್ತಿದ್ದ ಸಿನಿಮಾ ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಆತನ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಿಕ್ಕಿರಿದು ತುಂಬುತ್ತಿತ್ತು. ಇದರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳನ್ನು ಸಿನಿಮಾದ ಆರಂಭಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚೆ ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಾರಣ ಒಂದು ಅನೂಹ್ಯ ಆಕರ್ಷಣೆ ಮತ್ತು ವಾತಾವರಣವು ಅಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಸಂಜೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾದ ಜೊತೆಗೆ ಲಂಡನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಕ್ವೀನ್ ವಿಕ್ಟೋರಿಯಾಳ ಮರಣ ಮೆರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಕೂಡ ತೋರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.[13] ಸ್ಟೀವನ್‌ಸನ್ ಇದನ್ನು ಆ ಕಾಲದ ಅತ್ಯಂತ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದ ಜನಜೀವನದ ಚಿತ್ರಗಳೆಂದೂ ಹಾಗೂ ಅತ್ಯಂತ ಉನ್ನತವಾದ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಘಟನೆಗಳೆಂದೂ ಜಾಹೀರಾತನ್ನು ನೀಡುತ್ತಿದ್ದ. ಜನರೂ ಸಹ ಇದನ್ನು ನೋಡಿ ಪರಮ ಭಕ್ತಿಯ ಆದರದ ಗೌರವವನ್ನು ನೀಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಚಪ್ಪಾಳೆ, ಶಿಳ್ಳೆ ಹಾಕುವುದರ ಮೂಲಕ ಮತ್ತು ಟೋಪಿಯನ್ನು ಮೇಲೆಸೆಯುವುದರ ಮೂಲಕ ರಾಣಿಯ ಭವ್ಯ ಮೆರವಣಿಗೆಗೆ ಸಮ್ಮತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದು ಭಾರತದ ಮೇಲೆ ವಿಕ್ಟೋರಿಯಾ ರಾಣಿಯು ಹೊಂದಿದ್ದ ರಾಜಕೀಯ ಅಧಿಕಾರದ ದೃಶ್ಯೀಯ ರೂಪದ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಯಂತಿತ್ತು.

ಇಂತಹ ವೈವಿಧ್ಯದ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ನಡುವೆ ಸ್ಟೀವನ್‌ಸನ್ ಸಿನಿಮಾ ಬ್ರಿಟೀಷ್ ದೃಷ್ಠಿಕೋನ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕವಾದ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆ ಹಾಗೂ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಹೊಂದಿತ್ತು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಲಂಡನ್ ಬೀದಿಯ ದೃಶ್ಯಗಳು, ಟವರ್ ಬ್ರಿಡ್ಜ್, ಪಿಕಡೆಲ್ಲಿ, ಹೈಡ್‌ಪಾರ್ಕ್, ಸ್ಕೇಟಿಂಗ್, ಪೋರ್ಡ್ಸ್ ಮೌತ್ ಬಂದರು ಹಾಗೂ ಬ್ರೈಟನ್‌ನ ಸಮುದ್ರ ತೀರದ ದೃಶ್ಯಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಪಷ್ಠವಾಗಿ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ನಾಡು ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿಯ ಸಾರ್ವಭೌಮತ್ವದ ಪ್ರತೀಕಗಳಾಗಿ, ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿ ಯಜಮಾನಿಕೆಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಸ್ಟೀವನ್‌ಸನ್ ಇಂತಹ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಮತ್ತು ಡೈಮಂಡ್ ಜುಬ್ಲಿ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ದೇಶಭಕ್ತಿಯ ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ನಡೆಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿರುವುದನ್ನೂ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ (ಕೊಹೆನ್ 1983:165). ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಪಷ್ಠವಾಗಿ ಬ್ರಿಟನ್ ಬಗೆಗಿನ 'ನಾಸ್ತಾಲ್‌ಜಿಕ್' ಭಾವನೆಯನ್ನು ಮೂಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯು ಜನಪ್ರಿಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು 1890ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಪುನರ್‌ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿತು (ಮೆಕೆಂಜಿ 1986:50). ದೇಶಭಕ್ತಿ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಹಾಗೆ ಯೂರೋಪಿನ ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಲೋಹಿ ಫುಲ್ಲರ್‌ನ ಸರ್ಪನೃತ್ಯವನ್ನು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿತು. ಸರ್ಪನೃತ್ಯವು ಆ ಕಾಲದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಜನಪ್ರಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗಿತ್ತು.

ಮದ್ರಾಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸುದೀರ್ಘ ಅವಧಿಯನ್ನು ಕಳೆದ ಮೇಲೆ 1897 ಸೆಪ್ಟಂಬರ್ ತಿಂಗಳಿನಲ್ಲಿ ಆತನು ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಪ್ರಯಾಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಕಬ್ಬನ್ ರೂಮ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿಯ ರೆಕಾರ್ಡ್ ಹೌಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿದನು. ಮೈಸೂರು ಮಹಾರಾಜ ಆತನ ಟ್ಯೂಟರ್ ಪ್ರೇಸರ್ ಅವರು ಮತ್ತು ರೆಸಿಡೆಂಟ್ ಕರ್ನಲ್ ರಾಬಿನ್ಸನ್ ಮುಂತಾದವರು ಆ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಅತಿಥಿಗಳಾಗಿದ್ದರು. ಆತನ ಕಲ್ಕತ್ತಾ ಮತ್ತು ಉತ್ತರ ಭಾರತದ ಮುಂದಿನ ಯಾತ್ರೆಗೆ ಬೆಂಗಳೂರು ಮೊದಲ ಮೆಟ್ಟಿಲಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ, ಬೆಂಗಳೂರನ್ನು ಬಿಟ್ಟ ನಂತರ ಆತನ ಪ್ರವಾಸದ ಬಗೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಾಹಿತಿಗಳು ನಮಗೆ ಲಭಿಸಿಲ್ಲ. ನಂತರ ಪುನಃ 1897 ಡಿಸೆಂಬರ್‌ನಲ್ಲಿ ಸ್ಟೀವನ್‌ಸನ್ ಮದ್ರಾಸಿಗೆ ವಾಪಸ್ಸಾಗಿ ಹೊಸ ಬಯೋಸ್ಕೋಪ್ ಯಂತ್ರವನ್ನು ಖರೀದಿಸಿ, ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಆರಂಭಿಸುತ್ತಾರೆ.[14]

ಸ್ಟೀವನ್‌ಸನ್ ಕ್ರಮೇಣ ಮದ್ರಾಸಿನಲ್ಲಿ ಗವರ್ನರ್‌ನ ಆಶ್ರಯವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಸಂಜೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಪುನಃ ವಿಕ್ಟೋರಿಯಾ ರಾಣಿಯ ವಜ್ರಮಹೋತ್ಸವದ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ತೋರಿಸತೊಡಗಿದನು. ಪುನಃ ಆತ ವಿಧೇಯತೆ ಮತ್ತು ದೇಶಭಕ್ತಿಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ಈ ಮೂಲಕ ಮೆರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇಂತಹ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಕಲೋನಿಯಲ್ ಐಡಿಯಾಲಜಿಯನ್ನು ಬಿತ್ತುವ ಮತ್ತು ಮಾನ್ಯತೀಕರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಆತನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ.

ಇಂತಹ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಆಗಿನ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಗವರ್ನರ್ ಕೂಡಾ ಆಶ್ರಯ ಕೊಟ್ಟು ಮನ್ನಿಸಿದ್ದ. ಮದ್ರಾಸ್‌ನ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ನಂತರ ಸ್ಟೀವನ್‌ಸನ್ ದಕ್ಷಿಣ ಏಷ್ಯಾದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರದೇಶಗಳಿಗೆ ತೆರಳಿದನು. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕಲ್ಕತ್ತಾವನ್ನು ತನ್ನ ಕಾರ್ಯಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನಾಗಿಸಿ, ಅನೇಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೀಡಿ ಪ್ರೊಫೆಸರ್ ಎಂಬ ಬಿರುದನ್ನು ಕೂಡಾ ಪಡೆದನು. ಕಲ್ಕತ್ತಾದಲ್ಲಿ ಈ ಮೊದಲು ಪ್ರೊಫೆಸರ್ ಎಂಬ ಬಿರುದು ಜಾದೂಗಾರರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿತ್ತು. ಸ್ಟೀವನ್‌ಸನ್ ಕಲ್ಕತ್ತಾದಲ್ಲಿ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಿದರು. ಅವರಿಗೆ ಸಹಾಯಕರಾಗಿದ್ದ ಕಲ್ಕತ್ತಾದ ಹೀರಾಲಾಲ್ ಸೇನ್ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಬಂಗಾಳಿ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದರು (ರಾಜಾಧ್ಯಕ್ಷ, ವಿಲ್ಹೆಮನ್ 1999:210).

ಸ್ಟೀವನ್‌ಸನ್ ನಂತರ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮಿಸ್. ಅಡಾಡ್ ಡಲ್‌ರಾಯ್ ಮತ್ತು ಅವರ ಕಂಪೆನಿ ಮೂರು ದಿನಗಳ ಕಾಲ ವಿಕ್ಟೋರಿಯಾ ಪಬ್ಲಿಕ್ ಹಾಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಕೊಲೊಂಬೋದಿಂದ ಬಂದು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೀಡಿತು. ಅಡಾಡ್ ಡಲ್‌ರಾಯ್ ಅವರು ಈ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಬಗೆಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಸೂಚಿಸಿ, ಇಂತಹ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಹಾಗೆ ಬೇರೆಲ್ಲಿಯೂ ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಯಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಪ್ರಶಂಸಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಡಾಡ್ ಡಲ್‌ರಾಯ್ ಅವರು ಸ್ಕರ್ಟ್ ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ಸರ್ಪನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಮದ್ರಾಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸ್ಟೀವನ್‌ಸನ್ ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಮದ್ರಾಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಔಪಚಾರಿಕ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿದ್ದು ಅಡಾಡ್ ಡಲ್‌ರಾಯ್ ಮಾತ್ರ. ಇವರು ಲೂಮಿಯರ್ ಸಿನಿಮಾಟೋಗ್ರಾಫ್ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೀಡಿದರು. ಅಲ್ಲದೆ, ಭಾರತದಲ್ಲಿನ ಒಂದೇ ಒಂದು ಅಧಿಕೃತ ಲೂಮಿಯರ್ ಸಿನಿಮಟೋಗ್ರಫಿ ಯಂತ್ರ ತಮ್ಮದ್ದೆಂದು ಜಾಹೀರಾತು ನೀಡುತ್ತಿದ್ದರು.

ಇಡೀ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಲೂಮಿಯರ್ ಸಿನಿಮಾ ಯಂತ್ರವನ್ನು ಖರೀದಿಸಿದ್ದು ಅಡಾಡ್ ಡಲ್‌ರಾಯ್. ಅದಾಗ್ಯೂ ಒಟ್ಟು ಪ್ರದರ್ಶನದ ಎರಡೂ ಗಂಟೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೇವಲ 15 ನಿಮಿಷಗಳಷ್ಟು ಕಾಲ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಅಡಾಡ್ ಡಲ್‌ರಾಯ್ ಕಂಪನಿ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ವಿದ್ಯುತ್ತನ್ನು ಬಳಸಿ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿತು. ಮದ್ರಾಸ್‌ನ ಜನರಿಗೆ ಪ್ರದರ್ಶನದ ವಿವಿಧ ಬಗೆಗಳನ್ನು ನೋಡುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ವಿದ್ಯುತ್ ದೀಪಗಳೇ ಪರಮಾಶ್ಚರ್ಯವನ್ನುಂಟು ಮಾಡಿದ್ದವು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ. ಈ ವಿದ್ಯುತ್ ಸಂಪರ್ಕಕ್ಕೋಸ್ಕರ ಮದ್ರಾಸಿನ ಆಗಿನ ಚೀಫ್ ಇಂಜಿನಿಯರ್ ಆದ ಆರ್.ಸಿ. ಹೋಲ್‌ನೆಸ್ ಆಗಮಿಸಿದ್ದನು. ಮದ್ರಾಸ್ ಕಾರ್ಪೋರೇಷನ್ ಕೂಡಾ ಇಂತಹ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿತು. ಹೀಗೆ ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬ ಅಚ್ಚರಿ, ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವೆಂಬ ಅಚ್ಚರಿ ಜನರನ್ನು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಸೆಳೆಯಿತು.

ಹೀಗೆ ಸಿನಿಮಾವು ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತ, ಮದ್ರಾಸ್ ಮತ್ತು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯದೇ ಆದ ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಮನರಂಜನೆಯ ಆಕರ್ಷಣೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಜೊತೆ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಯಿತು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆ ಎನ್ನುವ ವಿದ್ಯಮಾನಗಳನ್ನು ಯೂರೋಪಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಚರಣೆಗಳೇನು ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಮದ್ರಾಸ್‌ನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು, ಅವುಗಳಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ನೋಡುವಂತಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ನಮಗೆ ಮನಗಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾದ ಚರಿತ್ರಶಾಸ್ತ್ರದ ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕತೆಯ ರೂಪಕವಾಗಿ ಇಂತಹ ವಿದ್ಯಮಾನಗಳು ನಮಗೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅತೀ ಪ್ರಮುಖ ಮೂಲಾಂಶವಾಗಿರುವ ಪ್ರೀ ಸಿನಿಮಾ ಅಥವಾ ಸಿನಿಮಾ ಪೂರ್ವಸ್ಥಿತಿ, ಒಲ್ಲುವಿಲ್ಲಿಯನ್ ತಂತ್ರಗಳು, ಮ್ಯಾಜಿಕ್ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು, ನೃತ್ಯಗಳು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಉದ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ನೋಡಬೇಕಾದ ತುರ್ತು ಒಂದು ಹೊಸಬಗೆಯ ಮತ್ತು ಹೊಸದೃಷ್ಟಿಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಮಗೆ ಮನಗಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರದರ್ಶನಕಾರರು, ಷೋಮೆನ್‌ಗಳು ಮತ್ತು ಬಯೋಸ್ಕೋಪ್‌ವಾಲಾ ಮುಂತಾದವರೂ ಕೂಡಾ ತುಂಬಾ ಪ್ರಮುಖರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮೇಲಿನ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಎದುರುಬದರಾಗಿಸಿ ಮತ್ತು ಅಕ್ಕಪಕ್ಕದಲ್ಲಿರಿಸಿ ನೋಡಿದಾಗ ಹೊಸ ಅರ್ಥ ವಿವೇಚನೆಗಳು ನಮಗೆ ದೊರಕುತ್ತವೆ. ಜೊತೆಗೆ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಧ್ಯತೆ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದ ವಿದ್ಯಮಾನವನ್ನು ಆಗಿನ ಮದ್ರಾಸ್ ಪ್ರಾಂತ್ಯ, ಮದ್ರಾಸ್‌ನಗರ, ಕೊಲಂಬೋ ನಗರ ಮುಂತಾದ ನಗರಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಇರಿಸಿ ಒಂದು ಕಾರ್ಯಕಾರಣತೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮದ್ರಾಸ್‌ಗೆ ಸಿನಿಮಾ ಬರುವುದಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆಯೇ ಸಿನಿಮಾ ಕೊಲಂಬೋಗೆ ಧಾವಿಸಿತ್ತು. ದಕ್ಷಿಣ ಏಷ್ಯಾದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಲನೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಕೊಲಂಬೋ, ಮದ್ರಾಸ್, ಬೆಂಗಳೂರು, ಹೈದರಾಬಾದ್, ಕಲ್ಕತ್ತಾವೆಂದು ಊಹಿಸಬಹುದಾದ ಒಂದು ಅಸಮ ರೇಖಾಗತಿಯ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಚಲನೆಯ ಮೇಲೆಯೇ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದರ ಕೊಂಡಿಯಾಗಿ ಕೂಡಾ ಸಂಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಕೊಂಡಿಗಳು ಸರಣಿಯಾಗಬಹುದಾದರೂ ಕೂಡಾ ಎರಡೂ ಸಹ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕ ಮತ್ತು ಒಂದನ್ನೊಂದು ತಿಳಿಯಲು ಅತ್ಯಗತ್ಯ ಎನ್ನುವ ವಿವೇಚನೆಯೊಂದಿಗೆ ಆರಂಭಿಕ ಸಿನಿಮಾಗಳ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಮಯಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ವಿವೇಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ದಕ್ಷಿಣ ಏಷ್ಯಾ ಎಂಬ ಒಂದು ಕಲ್ಪಿತ ಭೂಪ್ರದೇಶದ ಸಿನಿಮಾ ವಿದ್ಯಮಾನವು ಅದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಸಂಭವಿಸಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿದ ಯೂರೋಪ್ ಮತ್ತು ಅಮೇರಿಕಾದ ಪ್ರದೇಶಗಳ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟು ನೋಡುವ ಕ್ರಮವನ್ನಾಗಿ ಕೂಡಾ ಬೆಳಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಒಂದು ನೆಲೆ ಇದೆ. ಮದ್ರಾಸಿನ ಒಂದು ನೆಲೆ ಇದೆ.

ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಇನ್ನೊಂದು ನೆಲೆ ಇದೆ. ಅದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಬೆಂಗಳೂರು ಮತ್ತು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಗರಗಳನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಸಾಂಗತ್ಯ ಕೂಡಾ ಇದೆ. ಹೀಗೆ ಕನ್ನಡದ ಆರಂಭಿಕ ಸಿನಿಮಾ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದ ಒಂದು ವಿದ್ಯಮಾನ ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪಥಕ್ಕರಣವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ ನೆಲೆಯಾಗಿ ಅಥವಾ ಆಕುಂಚನವಾಗಿ, ಇನ್ನೊಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಗ್ರತೆಯ ಮೇಲಿನ ನೆಲೆಯಾಗಿ ಸಂಗೋಪನವಾಗಿಯೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಒಂದು ವಿಭಿನ್ನ ಪಾತಳಿಯ ಗುಣವನ್ನು ಸಿನಿಮಾ ಹೊಂದಿರುವ ಕಾರಣ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರಕಾರರ ತೀರ್ಮಾನಗಳು ಒಂದು ಅವಸರದ ಅಥವಾ ಈ ಅವಧಿಯನ್ನು ಸ್ಪರ್ಶಿಸದೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗುವ ಬರವಣಿಗೆಯ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಆರಂಭದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಡೆದ ಅನೇಕ ಕಡೆ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಬಗೆಗೆ ಹೆಚ್ಚೇನೂ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಉಳಿಸಿರದ ಕಾರಣವೂ ಕೂಡಾ ಕನ್ನಡ ಆರಂಭ ಸಿನಿಮಾದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ನಿರ್ವಾತವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆದ ಕಡೆ ಸ್ಥಳೀಯ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಹೆಚ್ಚೇನು ವರದಿಯನ್ನು ಮಾಡದಿರುವುದು ಕೂಡಾ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ತೊಡಕಾಗಿ ಸಂಭವಿಸಿದೆ. ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆದ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥಳೀಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಜೊತೆ ಹೆಚ್ಚೇನು ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಸಂಪರ್ಕ ಏರ್ಪಡಿಸದಿದ್ದ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿಯೂ ಈ ಅವಧಿಯು ಕತ್ತಲೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚರಿತ್ರಕಾರರು ಮೆಗಾಸ್ಟಾರ್‌ಗಳನ್ನು, ಕಂಪನಿಯ ಯಜಮಾನನನ್ನು ಹಾಗೂ ನಿರ್ದೇಶಕರನ್ನು ಗಮನಹರಿಸಿ ಮಹಾನ್ ಕಥನಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ ಬರೆಯುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡ ಕಾರಣದಿಂದಲೂ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾದ ಷೋಮೆನ್, ಪ್ರದರ್ಶನಕಾರ, ಬಯೋಸ್ಕೋಪ್‌ವಾಲಾ ಹಾಗೂ ಟೂರಿಂಗ್ ಟಾಕೀಸ್ ಹೊತ್ತು ಊರೂರು ತಿರುಗುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕಥನಗಳು ಏರ್ಪಡದೇ ಇರುವ ಕಾರಣಗಳೂ ಕೂಡಾ ಕನ್ನಡ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾದ ಬಗೆಗಿನ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ನಡೆಸದಿರುವಂತೆ ಮಾಡಿವೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಸ್ಥಳೀಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪಾರಿ ಜಾಲಗಳು ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ ಜೊತೆ ತಳಕು ಹಾಕಿರದ ಸಂಗತಿಯೂ ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಯೂರೋಪಿನ ಪ್ರದರ್ಶನಕಾರರು ಬಂದರು, ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡಿದರು ಮತ್ತು ಹೋದರು. ಇದರಿಂದ ಯಾವುದೇ ಸಾಕ್ಷ್ಯಗಳು ಉಳಿಯದಾದವು. ಸ್ಟೀವನ್‌ಸನ್ ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಬಂದಿರುವ ವಿವರವನ್ನು ಆ ಹೊತ್ತಿನ 'ಮದ್ರಾಸ್ ಮೈಯ್ಲ್' ಪತ್ರಿಕೆ ಕೇವಲ ನಾಲ್ಕು ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ದಾಖಲಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಟೂರಿಂಗ್ ಟಾಕಿಸ್ ಮತ್ತು ಬಯೋಸ್ಕೋಪ್‌ಗಳ ಮೂಲಕ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ತುಣುಕುಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕುರಿತು ಉಲ್ಲೇಖಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಅವುಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಅವುಗಳ ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಮತ್ತು ಔಪಚಾರಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ನಮಗೆ ಇನ್ನೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಸುಮಾರು 1928ರ ಸಿನಿಮಾಟೋಗ್ರಾಫ್ ಕಮಿಟಿ ಅನೇಕ ಊರು, ನಗರ, ಪಟ್ಟಣಗಳನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸಿ ಸಿನಿಮಾ

ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬಗೆಗೆ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕೇಳುವ ಸಂದರ್ಭದವರೆಗೂ ಮುಂದುವರಿಯಿತು. ಆದರೆ ಆಗ ಯಾರೂ ಕೂಡಾ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾದ ಬಗೆಗೆ ಏನನ್ನೂ ಹೇಳುವ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ.

2.3 ಬಾರ್ಘಾರ್ ಆರ್ಥಿಕತೆ ಮತ್ತು ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ ಹಾಗೂ ಅದರ ರಾಜಕಾರಣ

ಮುಂಬೈಯಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ 19ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಟೆಂಟ್‌ಗಳಲ್ಲಿ, ಹೋಟೆಲ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಬಯೋಸ್ಕೋಪ್ ಯಂತ್ರದ ಮೂಲಕ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. 1912ರವರೆಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ವಿದೇಶಿ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳನ್ನೇ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. 1913ರಲ್ಲಿ ದಾದಾ ಸಾಹೇಬ್ ಫಾಲ್ಕೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದರು. ಆದರೆ, ಫಾಲ್ಕೆಯ ಮೂರನೇ ಸಿನಿಮಾ 'ಲಂಕಾ ದಹನ್' ಬಹಳಷ್ಟು ಪ್ರಚಾರದ ಮೂಲಕ ಗಮನ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಮೊದಮೊದಲು ಶಿಕ್ಷಿತ ಜನರು ಸಿನಿಮಾದಿಂದ ದೂರ ಉಳಿದರು. ಆದರೆ ಕ್ರಮೇಣ ಭಾರತೀಯ ಜನಜೀವನವನ್ನೇ ಸಿನಿಮಾ ಆಳಲು ತೊಡಗಿತು. ಆದಾಗ್ಯೂ ಅಂದಿನ ಜನ ಈ ಹೊಸ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದಿಂದ ಆಶ್ಚರ್ಯ ಚಕಿತರಾಗಿದ್ದರು. ಕ್ರಮೇಣ ಅವರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ, ನಟರಾಗಿ, ಬರಹಗಾರರಾಗಿ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಕರಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರು. ಇಂತಹ ಮುಂಬೈ ಸಿನಿಮಾದ ಆರಂಭ ಮತ್ತು ಮುಂಚಿನ ದಶಕಗಳು ಸಿನಿಮಾ ಮಾಧ್ಯಮದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ನಮಗೆ ಮನಗಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಹೊತ್ತು ನೀಡಲಾಗುತಿತ್ತೇ ವಿನಃ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕಾಗಿ ಅಲ್ಲವಾಗಿತ್ತು. ಸಿನಿಮಾ ಮುಂಬೈ ನಗರದ ಒಂದು ಹೊಸ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹೆಗ್ಗುರುತಾಯಿತು. ಸಿನಿಮಾ ನೋಡುವಿಕೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನುಭೋಗದ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭವಾಯಿತು. ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಸ್ಥಳಗಳು ಮಹತ್ವ ಪಡೆದು ಮುಂಬೈ ಸಿನಿಮಾ ಒಂದು ಶಕ್ತಿಯುತ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಯಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ಕ್ರಮೇಣ ಮುಂಬೈ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೇಂದ್ರದಿಂದ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರ ಸಾಧಿಸಿ, ಉತ್ಪಾದನಾ ಕೇಂದ್ರದತ್ತ ಹೊರಳಿತು.

1900ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ಮುಂಬೈ ಪ್ರದೇಶ ಅತ್ಯಂತ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಸಿನಿಮಾಟೋಗ್ರಾಫ್ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಕಂಡಿತು. ಭೌಮಿಕ್ ಪ್ರಕಾರ 'ಭಾರತದ ಸಿನಿಮಾ ಪಿತಾಮಹಾ' ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುವ ದಾದಾ ಸಾಹೇಬ್ ಫಾಲ್ಕೆಗಿಂತ ಮುಂಚೆ ಮುಂಬೈನಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಸಿನಿಮಾ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿತ್ತು. ಅಂತಹ ಸಿನಿಮಾ ವಾತಾವರಣವು ಮುಂಬೈ ಸಿನಿಮಾ ಜಗತ್ತನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು. ಫಾಲ್ಕೆಗಿಂತ ಮುಂಚಿನ ಸಿನಿಮಾಟೋಗ್ರಾಫ್ ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದಿತ್ತು. ಮುಂಬೈನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ವ್ಯಾಟ್ಸನ್ ಹೋಟೆಲ್, ಮಿಡೋಸ್ ಸ್ಟ್ರೀಟ್, ಗೋಕುಲ್‌ದಾಸ್ ತೇಜ್‌ಪಾಲ್ ಶಾಲೆ ಮತ್ತು ನಾವಲ್ಟಿ ಥೇಟರ್ ಮುಂತಾದ ಕಡೆ ಯೂರೋಪಿನ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಇದು ಕ್ರಮೇಣ ದೊಡ್ಡ ಮಟ್ಟದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು. ವಿಶೇಷವಾಗಿ

ನಾವೆಲ್ಟಿಯಂತಹ ಥೇಟರ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ವೀನ್ ವಿಕ್ಟೋರಿಯಾಳ ಶವಸಂಸ್ಕಾರ ಯಾತ್ರೆಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಜನರು ಪದೇಪದೇ ಆಗ್ರಹಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವಂತೆ ಕೋರುತ್ತಿದ್ದರು. ನೂರಾರು ಯೂರೋಪಿಯನ್ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳೀಯ ಜನರು 'ಲಾಸ್ಟ್ ಫ್ರೈಡೆ', 'ಪ್ಯಾಷನ್ ಪ್ಲೇ', ಮತ್ತು 'ಲೈಫ್ ಆಫ್ ಕ್ರೈಸ್ಟ್' ಸಿನಿಮಾಗಳಿಗೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ಗೃಹ ಕಿಕ್ಕಿರಿದು ಹೋಗುತ್ತಿತ್ತು (ಟೈಮ್ಸ್ ಆಫ್ ಇಂಡಿಯಾ 1897).

20ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ದಶಕದಲ್ಲಿ ನಿಯಮಿತವಾಗಿ ಮತ್ತು ಅನಿಯಮಿತವಾಗಿ ಸಿನಿಮಟೋಗ್ರಾಫ್ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಕ್ರಿಸ್ಮಸ್ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಆರಂಭವಾಗಿ ಇಡೀ ಚಳಿಗಾಲದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಹೊಸ ಹೊಸ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಂಪನಿಗಳು ಮುಂಬೈನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ನೆರೆದು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಮದ್ರಾಸ್‌ನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಹಾಗೆ ವಿದ್ಯುತ್ ದೀಪಗಳನ್ನು ಇದರ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. 1908ರ ನಂತರ ಅಮೇರಿಕಾದ ಸಿನಿಮಟೋಗ್ರಾಫ್ ಕಂಪನಿಗಳು ಮುಂಬೈನ ಮೈದಾನ್ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಬಂದು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದವು. ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅವುಗಳು ಅತ್ಯಂತ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಮೊದಮೊದಲು ಎರಡು ಗಂಟೆಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮನರಂಜನೆ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ 10–15 ನಿಮಿಷ ಸಿನಿಮಾಗಳಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಕ್ರಮೇಣ ಸಿನಿಮಾದ ಸಮಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಲಾಯಿತು. ನಿಧಾನವಾಗಿ ಸ್ಥಳೀಯ ಪಾರ್ಸಿ ಉದ್ಯಮಶೀಲರು ಸಿನಿಮಾಟೋಗ್ರಾಫ್ ಯಂತ್ರಗಳನ್ನು ಖರೀದಿಸಿ, ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾಟೋಗ್ರಾಫ್ ಕಂಪನಿಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರು. ಇದು ಕ್ರಮೇಣ ಮುಂಬೈ ಫಿಲಂ ಇಂಡಸ್ಟ್ರಿ ಎಂಬ ವಿದ್ಯಮಾನವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು. ಕಾಲಾನಂತರ ಮುಂಬೈನಲ್ಲಿನ ಸ್ಥಿರ ಪ್ರದೇಶಗಳಿಂದ ಸಿನಿಮಾವು ಹಬ್ಬ, ಹರಿದಿನ, ಜಾತ್ರೆ ಮತ್ತು ಸಮಾವೇಶಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರದೇಶಗಳಿಗೆ ವ್ಯಾಪಿಸಿತು. 1908ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ಮುಂಬೈನ ಮಹಿಮ್ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿನ ದರ್ಗಾದ ಉರುಸ್‌ನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ಉತ್ತರ ಭಾರತದಿಂದ ಮುಂಬೈ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಯೂರೋಪಿನಿಂದ ಬಂದ ಅನೇಕ ಷೋಮೆನ್‌ಗಳು ಬಂದಿದ್ದರು (ಪೋಲೀಸ್ ವರದಿ 1910:13).

1910ರಲ್ಲಿ ಮುಂಬೈ ಸರ್ಕಾರ ಇಂತಹ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಮೇಲೆ ನಿಯಂತ್ರಣಗಳನ್ನು ಹೇರಿತು. ಕೊನೆ ಕೊನೆಗೆ ಮುಂಬೈನ ಕೆಲವು ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕೆಲವು ಮೈದಾನ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಕೆಟ್ ಮತ್ತು ಉಳಿದ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ನಡೆಸಲು ಅಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಷೋಮೆನ್ ಆದ ಮ್ಯಾರಿಸ್ ಬಾಂಡ್‌ಮನ್‌ನನ್ನು ಮುಂಬೈ ಸರ್ಕಾರ ವಾಪಾಸ್ ಲಂಡನ್ನಿಗೆ ಕಳುಹಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಆದರೆ ಪೊಲೀಸ್ ಕೋರ್ಟ್ ಮತ್ತು ಮುನ್ಸಿಪಾಲಿಟಿ ಆಫೀಸ್ ಕಟ್ಟಡಗಳಲ್ಲಿ ನಿರಾಯಾಸವಾಗಿ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರದರ್ಶನ

ಮುಂದುವರಿಯಿತು. 1910ರ ನಂತರ ಒಂದು ಸ್ಥಿರವಾದ ಪ್ರದೇಶಗಳ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಕಂಪನಿಗಳು ತೊಡಗಿದವು. ಕ್ರಮೇಣ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅನುಮತಿಯನ್ನು ಮುಂಬೈ ಸರ್ಕಾರದ ಮೋಟಾರು ವಾಹನ ಮತ್ತು ಶಸ್ತ್ರಾಸ್ತ್ರ ಇಲಾಖೆಯು ನೀಡಲಾರಂಭಿಸಿತು. ಅಲ್ಲದೆ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಟೆಂಟಿನ ಬದಲಿಗೆ ಸ್ಥಿರವಾದ ಕಟ್ಟಡಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಲಾಯಿತು. ದಾದಾ ಸಾಹೇಬ್ ಫಾಲ್ಕೆ ಅವರ 'ರಾಜಾ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ' ಸಿನಿಮಾಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚೆಯೇ ಮುಂಬೈನ ಪೋಲೀಸ್ ಕಮಿಷನರ್ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ನಾಲ್ಕು ಹೊಸ ತಿಯೇಟರ್‌ಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲು ಆದೇಶಿಸಿದನು. ಇಲ್ಲಿಂದ ಸಿನಿಮಟೋಗ್ರಾಫ್ ಸಿನಿಮಾ ಆಗಿ ಶಬ್ದ, ತತ್ವ ಮತ್ತು ಅನುಭವಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರ ಪಡೆಯಿತು. ಸಿನಿಮಾದ ಈ ರೀತಿಯ ಆಕರ್ಷಣೆಯ ಕಾರಣದಿಂದ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ಇದನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಿ ಒಂದು ಸರಿಯಾದ ಪ್ರಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಇರಿಸುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಯೋಚಿಸತೊಡಗಿದರು. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಮುಂಬೈನಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಸಾಂಕ್ರಾಮಿಕ ಪ್ಲೇಗ್ ರೋಗ ಮತ್ತು ಇನ್‌ಫ್ಲುಯೆಂಝಾ ಏನಿದೆ ಅದು ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮೇಲೆ ಸಾಕಷ್ಟು ನಿರ್ಬಂಧಗಳನ್ನು ಏರಿತು. 1916ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಸಿನಿಮಾ ಹಾಲ್‌ಗಳು ಪಿಕ್ಚರ್ ಪ್ಯಾಲೆಸ್ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. 'ಪಲ್ಲಾಡಿಯಂ' ಇಂತಹ ಮೊದಲ ಚಲನಚಿತ್ರ ಮಂದಿರವಾಗಿದೆ. 1918ರಲ್ಲಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಮುಂಬೈ ಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಸಿನಿಮಟೋಗ್ರಾಫ್ ಕಾಯ್ದೆ ಜಾರಿಗೆ ಬಂದಿತು. ಇದರ ಮೂಲಕ ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಸಿನಿಮಾ ಹಾಲ್‌ಗಳು ಆಗಿನ ಲೋಕೋಪಯೋಗಿ ಇಲಾಖೆಯಿಂದ ಅನುಮತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮೊತ್ತಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕಾದ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಸೆನ್ಸಾರ್ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಪರಿಪಾಠ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ವಿಶ್ವಯುದ್ಧ ಆರಂಭವಾದ ಕಾರಣ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಪ್ರಚಾರದ ಭಾಗವಾಗಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿದ್ದ ಕಾರಣ ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಮ ಕೈಗೊಳ್ಳಲಾಯಿತು.

ಸುಮಾರು 1913ರಿಂದ 1928ರವರೆಗಿನ ಆರಂಭಿಕ ಸಿನಿಮಾದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂಬೈನ ಎರಡು ಪ್ರಮುಖ ವಲಯ ಅಥವಾ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಮಂದಿರಗಳು ತಲೆ ಎತ್ತಿದವು. ಒಂದು, ರ್‍ಯಾವಲಿನ್ ಸ್ಟ್ರೀಟ್, ಇನ್ನೊಂದು ನೇಟಿವ್ ಟೌನ್. ಈ ಎರಡೂ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಯೂರೋಪಿಯನ್ನರು, ಯುರೇಷಿಯನ್ನರು ಮತ್ತು ಮೇಲ್ವರ್ಗದ ಭಾರತೀಯರಿದ್ದರು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಯೂರೋಪಿನಿಂದ ತರಿಸಿದಂತಹ ಹಾಲಿವುಡ್ ಸಾಮಾಜಿಕ ಡ್ರಾಮಾಗಳು ಮತ್ತು ಕಾಸ್ಟ್ಯೂಮ್ ಡ್ರಾಮಾಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಎರಡೂ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಆರಂಭಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಸಂಗೀತ ಮೇಳವನ್ನು ಆಯೋಜಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಿನಿಮಾ ಮಂದಿರಗಳು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ರ್‍ಯಾವಲಿನ್ ಸ್ಟ್ರೀಟ್ ಮತ್ತಿತರ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ನಗರದ ಬಾಝಾರ್ ಆರ್ಥಿಕತೆಯ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿದ್ದವು.

'ಕೊರೋನೇಷನ್', 'ಅಮೇರಿಕನ್ ಇಂಡಿಯಾ', 'ಒಲಿಂಪಿಯಾ' ಮತ್ತು 'ಹಲ್ ಅಂಬ್ರ' ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಚಿತ್ರಮಂದಿರಗಳು. ಇವುಗಳ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಹೋಟೆಲ್‌ಗಳು, ಕಚೇರಿಗಳು ಮತ್ತು ಅಂಗಡಿ ಮುಂಗಟ್ಟುಗಳು ಮುಂತಾದುವಿದ್ದವು. ಕ್ರಮೇಣ ಸ್ಯಾಂಡರ್ಸ್ಟ್ ರೋಡ್ ಕೂಡಾ ಬಾಝಾರ್‌ಗೆ ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಯಿತು. ಸದಾ ಜನಜಂಗುಳಿಯ ಪ್ರದೇಶಗಳಾಗಿದ್ದ ಇವು ವಾಣಿಜ್ಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೆ ಹೆಸರಾಗಿತ್ತು. ವ್ಯಾಪಾರಿಗಳು, ಅಂಗಡಿದಾರರು, ಕಾರಕೂನರು, ಕೂಲಿಗಳು, ಚಾಲಕರು ಮತ್ತು ಯುವಜನರು ಈ ಸಿನಿಮಾ ಮಂದಿರಗಳ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾಗಿದ್ದರು. ಕ್ರಮೇಣ ಸಿನಿಮಾ ಹಾಲ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಟಿಕೆಟಿಂಗ್ ಪದ್ಧತಿ ಜಾರಿಗೆ ಬಂದಿತು. ಹೀಗೆ ಸಿನಿಮಾ ವೀಕ್ಷಣೆ ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಮತ್ತು ವೈವಿಧ್ಯದ ಅನುಭವವಾಯಿತು. 1913 ಏಪ್ರಿಲ್ 13ರಂದು 'ರೋಸ್ತ್ ಗೊಫ್ತರ್' ಪತ್ರಿಕೆಯು, 'ಮುಂಬೈನ ಸಿನಿಮಾ ಟಾಕಿಸ್‌ಗಳು ಪ್ರತಿದಿನ ಸಾವಿರಾರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತಿವೆ' ಎಂದು ವರದಿ ಮಾಡಿತು. ಸಿನಿಮಾದೊಂದಿಗೆ ಸಿನಿಮಾ ಮಂದಿರದ ಆಚೆ ಈಚೆ ವಾಣಿಜ್ಯಾತ್ಮಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಹೆಪ್ಪುಗಟ್ಟಿದವು. ಭಾರತದ ವಾಣಿಜ್ಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವಾಯಿತು. ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಆರ್ಥಿಕತೆಯ ಗಲ್ಲಿಗಳು ಸ್ಯಾಂಡರ್ಸ್ಟ್ ರಸ್ತೆಯಂತಹ ಪ್ರದೇಶಗಳು ಹೊಸ ಆರ್ಥಿಕತೆಯ ಕೇಂದ್ರಗಳಾದವು.

1917ರಿಂದ ಸ್ಯಾಂಡರ್ಸ್ಟ್ ರೋಡಿನಿಂದ ಗ್ರಾಂಟ್ ರೋಡ್ ಮತ್ತು ಲ್ಯಾಮಿಂಗ್‌ಟನ್ ರಸ್ತೆಗಳಿಗೆ ಸಿನಿಮಾ ತನ್ನ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಬದಲಿಸಿತು. ಏಕೆಂದರೆ, ಈ ಎರಡೂ ರಸ್ತೆಗಳು ಆ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಜನದಟ್ಟಣೆಯ ಬಾಝಾರ್‌ಗಳಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ಹೊಂದಿದವು. ಇಂಪೀರಿಯಲ್, ರಾಯಲ್ ಮತ್ತು ಮೆಜೆಸ್ಟಿಕ್ ಎಂಬ ಬಂಗ್ಲೋಗಳನ್ನು ಸಿನಿಮಾ ಹಾಲ್‌ಗಳನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಲಾಯಿತು. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಮಂಗಲ್ ದಾಸ್ ಬಂಗ್ಲೋವನ್ನು ಸಿನಿಮಾ ಹಾಲ್ ಆಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದಾಗ ಅದರ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿದ್ದ ವೈ.ಎಂ.ಸಿ.ಎ (ಯಂಗ್ ಮೆನ್ಸ್ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಅಸೋಶಿಯೇಶನ್) ಮತ್ತು ಉಳಿದ ಹಾಸ್ಟಲ್‌ಗಳ ಹುಡುಗರು ಸಿನಿಮಾ ನೋಡಿ ಹಾಳಾಗುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ವಾದಿಸಿ ಮುಂಬೈ ಹೈಕೋರ್ಟ್ ನ್ಯಾಯಾಧೀಶರಾದ ನಾರಾಯಣ ಚಂದಾವರ್ಕರ್ ಇದರ ವಿರುದ್ಧ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯನ್ನು ಕೂಡಾ ಮಾಡಿದರು. ಹೊಸ ಸಿನಿಮಾ ಮಂದಿರಗಳು ಸಿನಿಮಾದ ವಿಭಿನ್ನ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದವು. ಸುಮಾರು 1920ರ ನಂತರ ಪಾರ್ಸಿ ಉದ್ಯಮಿಗಳು ಮತ್ತು ಅನೇಕ ಜನ ಭಾರತೀಯರು ಸಿನಿಮಾ ಉದ್ಯಮದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡರು. 1920ರ ಮಧ್ಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮುಂಬೈ ಕೇಂದ್ರದಿಂದ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರಸಾರವಾಗಿ, ಮುಂಬೈ ನಗರದ ಉಪನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಪರಿಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಪರೇಲ್, ದಾದ್ರಾ ಮುಂತಾದ ಕಡೆ ಸಿನಿಮಾ ಮಂದಿರಗಳು ತಲೆ ಎತ್ತಿದವು. ಉಪನಗರ ಮತ್ತು ಪರಿಧಿಯ ಸಿನಿಮಾ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಗಿರಣಿಯ ಕಾರ್ಮಿಕರು ಮತ್ತು ಆಗಷ್ಟೇ ಪ್ರವರ್ಧಮಾನಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದ ಕಾರಕೂನ ವರ್ಗ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಗಣವಾಗಿತ್ತು.

1919ರಿಂದ ಮುಂಬೈ ಸಿನಿಮಾ ಹೊಸ ದಿಕ್ಕು ಮತ್ತು ನೆಲೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. 1913ರಲ್ಲಿಯೇ ದಾದಾ ಸಾಹೇಬ್ ಫಾಲ್ಕೆ ಪುರಾಣದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಯ್ದು ಸಿನಿಮಾ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದರೂ ಕೂಡಾ 1919ರಲ್ಲಿ ಆತ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ **'ಕೃಷ್ಣ ಜನ್ಮ'**, ಅದರ ನಂತರದ **'ಅಹಲ್ಯೋದ್ಧಾರ'** ಸಿನಿಮಾಗಳು ಅಯಸ್ಕಾಂತದಂತೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿದವು. ನಂತರದ **ಶಾಕುಂತಲ, ಸೂರದಾಸ, ಕೀಚಕ ವಧಾ, ಕಾಲಿಯಾ ಮರ್ದನ್, ಕಬೀರ್ ಕಮಲ್, ಕಚ ದೇವಯಾನಿ** ಸಿನಿಮಾಗಳು ಮುಂಬೈ ಮತ್ತು ನಾಸಿಕ್ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡು ಮುಂಬೈ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸೆಳೆದುವು. 1922–23ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಮುಂಬೈ ಸಿನಿಮಾ ಇಂಡಿಯನ್ ಕ್ಲಾಸಿಕ್ಸ್ ಎನ್ನುವ ರೀತಿಯ ಸಿನಿಮಾ ವಿದ್ಯಮಾನವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು.

ಮುಂಬೈ ಸಿನಿಮಾ ಕನ್ನಡ ವಿವೇಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಮಹತ್ವದ ವಾದಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ಮಂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಮದ್ರಾಸ್‌ನಂತೆಯೇ ಮುಂಬೈನ ಸಿನಿಮಾ ಕೂಡಾ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ಮೂಡಿರುವಂತದ್ದು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಮದ್ರಾಸ್ ಎನ್ನುವ ಕಲೋನಿಯಲ್ ನಗರವನ್ನು ಸಿನಿಮಾವು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ವ್ಯಾಪಿಸಿ, ಅಲ್ಲಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಪಸರಿಸಿದ ಹಾಗೆಯೇ ಮುಂಬೈ ಸಿನಿಮಾ ವಿದ್ಯಮಾನ ಕೂಡಾ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ನಗರ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದಂತೆಯೇ ಸಿನಿಮಾ ಕೂಡಾ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ವಿದ್ಯಮಾನವಾಗಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಗತಿಯೊಂದಿಗೆ ಬೆಳೆದಿರುವುದನ್ನೂ ನಾವು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇದು ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ನಗರದ ನಗರಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರದ ಭಾಗವಾಗಿಯೂ ಕೂಡಾ ನೋಡಬೇಕಾಗುವ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯನ್ನು ಮನಗಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ಹೀಗೆ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಒಂದು ಆಂತ್ರೋಪೋಮೋರ್ಫಿಕ್ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದನ್ನು ಕೂಡಾ ನಾವು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮುಂಬೈ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಅದನ್ನು ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಒಂದು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ವಿದ್ಯಮಾನವಾಗಿ ನೋಡಲು ತೊಡಕನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೋ, ಅದೇ ರೀತಿಯ ತೊಡಕನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ವಿವೇಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆ ಎಂಬ ಆಲೋಚನೆಯ ಬದಲಿಗೆ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬ ಬಳಕೆಯ ಬದಲಿಗೆ ಬೆಂಗಳೂರು ಸಿನಿಮಾ ಎನ್ನುವ ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಸಂಭವನೀಯತೆಯನ್ನು ಅದು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಪುನಃ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಚರಿತ್ರಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕಥನಗಳನ್ನು ಅನುಮಾನಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿ, ಹೊಸದಾದ ಒಂದು ವಿವೇಚನೆ ಹಾಗೂ ನಿರ್ವಚನವನ್ನು ಆಗ್ರಹಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಕನ್ನಡದ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾದ ಆಚರಣೆಗಳು ಕೇವಲ ನಗರ ಕೇಂದ್ರಿತವಾಗಿದ್ದು, ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿ ನೆಲೆಸಿದ್ದ ನಗರ ಕೇಂದ್ರಿತವಾಗಿದ್ದ ಮತ್ತು ತನ್ಮೂಲಕ ಪ್ರದೇಶವೊಂದು

ಅಥವಾ ನಗರವೊಂದು ಸಿನಿಮಾ ಉದ್ಭವಿಸಿದ ಯೂರೋಪಿನ ಜೊತೆ ಸಾಂಗತ್ಯ ಸಾಧಿಸಿದ ರೂಪಕವಾಗಿಯೂ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ನಿಯಮಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಕನ್ನಡದ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಿದರೆ ಅವುಗಳು ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಅರ್ಥಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಒಂದು ವಿಭಿನ್ನ ನೆಲೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಕಾರ್ಯಕಾರಣತೆಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿಡುತ್ತವೆ.

2.4 ಆರಂಭದ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ: ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು

ಕನ್ನಡದ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾದ ಚರ್ಚೆ ಮತ್ತು ಕಥನವು ಒಂದು ಚರಿತ್ರ ರಚನಾಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ದೋಷದಂತೆ ನಮಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಬಗೆಗೆ ಬಂದಿರುವ ಕೃತಿಗಳು (ಮೊದಲಿಯಾರ್ 1998; ವಿಜಯಾ, ಸಿಂಗ್, ರಾವ್ 2001; ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಿ 2009) ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು 1931ರ 'ವಸಂತಸೇನೆ'ಯ ಮುಖಾಂತರ ಆರಂಭಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ 1931ರಲ್ಲಿ ಮೂಕೀ ಯುಗ ಆರಂಭವಾಯಿತು ಎಂದು ಕರೆಯುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳಿವೆ. **'ವಸಂತಸೇನೆ'**ಗೂ ಮೊದಲು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಚಲನಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣವಾದ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಮಾಹಿತಿಗಳಿವೆ. ಉದಾರಣೆಗೆ 1924ರಲ್ಲಿ ಗುಬ್ಬಿವೀರಣ್ಣ **ಭಕ್ತ ಕಬೀರ್** ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದರು (ವಿಜಯಾ, ಸಿಂಗ್, ರಾವ್ 2001:25). 1921ರಲ್ಲಿ ರತ್ನಾವಳಿ ತಿಯೇಟ್ರಿಕಲ್ ಕಂಪನಿಯ ಎ.ವಿ.ವರದಾಚಾರ್ಯರು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕವೊಂದರ ಅನುವಾದವಾದ **ನಿರುಪಮಾ**ವನ್ನು ಚಲನಚಿತ್ರವನ್ನಾಗಿಸಿದರು (ಮೊದಲಿಯಾರ್ 1998:2). ಕಾಲಾನಂತರ 1929ರಲ್ಲಿ ಕೇಶವಲಾಲ್ ಜೋಷಿ **ರಾಜಹೃದಯ** ಎಂಬ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದರು. ಮೂಕಿ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸರಿಸುಮಾರು 175 ಚಿತ್ರಗಳು ತಯಾರಾದರೂ ಕೂಡ ಕೇವಲ 54 ಚಿತ್ರಗಳ ಹೆಸರುಗಳು ಮಾತ್ರ ಇಂದು ಲಭ್ಯವಿದೆ (ಮೊದಲಿಯಾರ್ 1998:22). ಈ ಹೆಸರುಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು: 1938ರಲ್ಲಿ ಅಮೇರಿಕಾದ ಮೋಷನ್ ಪಿಕ್ಚರ್ ಸೊಸೈಟಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ 'ದಿ ಇಂಡಿಯನ್ ಸಿನಿಮಟೋಗ್ರಾಫ್ ಇಯರ್ ಬುಕ್'ನಲ್ಲಿ, ಎರಡು: ಫಿರೋಜ್ ರಂಗೂನ್‌ವಾಲಾ ಅವರ 'ಇಂಡಿಯನ್ ಫಿಲ್ಮೋಗ್ರಫಿ' ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಮೂರು: 1927ರಂದು ಟಿ.ರಂಗಾಚಾರ್ಲು ಅವರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ಇಂಡಿಯನ್ ಸಿನಿಮಟೋಗ್ರಫಿ ಸಮಿತಿಯ ವರದಿಯು ಇಂತಹ ದಾಖಲೆ ಮತ್ತು ವಿವರವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ.[15] ಕನ್ನಡವೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸುವ ಭೂಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಭಾಷಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿವೇಷದಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ ಟೂರಿಂಗ್ ಟಾಕೀಸ್, ಬಯೋಸ್ಕೋಪ್ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಮತ್ತು ಉಳಿದ ರೀತಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಡೆದುದರ ಬಗ್ಗೆ ಎಲ್ಲಿಯೂ ದಾಖಲೆಗಳು ಈ ಮೇಲೆ ಉದಾಹರಿಸಿದ ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ 1931ರ

ವಸಂತಸೇನಾ ಸಿನಿಮಾದೊಂದಿಗೆ ಸಿನಿಮಾದ ಆರಂಭದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಾರೆ.[16] ಆದರೆ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿ ಆಧುನಿಕತೆ ಭಾಗವಾಗಿ ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬ ಅನುಭವ ಭಾರತದಲ್ಲಿ, ದಕ್ಷಿಣ ಏಷ್ಯಾದಲ್ಲಿ, ಮದ್ರಾಸ್, ಬೆಂಗಳೂರು, ಮುಂಬೈ ಮತ್ತು ಕಲ್ಕತ್ತಾವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಪ್ರವೇಶ ಪಡೆಯಿತು ಎಂಬ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಅವರು ಮನಗಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದಾದರೆ ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬ ಬೆರಗು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರ ರಚನಾಶಾಸ್ತ್ರ ಇದನ್ನು ಬಹಳ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿಲ್ಲ. ಇದು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಚರಿತ್ರ ರಚನಾಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ದೋಷವನ್ನು (ಹಿಸ್ಟೋರಿಯೋಗ್ರಾಫಿಕಲ್ ಎರರ್) ಸೃಷ್ಟಿಸಿದೆ. ಇದು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಕಥನ ಕ್ರಮದಿಂದ ಮರೆಸಿದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಸಿನಿಮಾ ಎನ್ನುವ ವಿದ್ಯಮಾನ ಒಂದು ಉದ್ಯಮದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಜೊತೆ ಆವಿನಾಭಾವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆ ಕುರಿತ ಬರವಣಿಗೆಗಳು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕೋಶಗಳು ಇದನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳಲು, ಅರಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಮತ್ತು ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅಶಕ್ತವಾಗಿವೆ. ತನ್ಮೂಲಕ ಚರಿತ್ರೆಯ ರಚನಾಕ್ರಮ ಸಂದರ್ಭದ ವೈಧಾನಿಕತೆಯ ವೈಫಲ್ಯದಂತೆ ಇವು ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಒಂದು ಹೊಸ ರೀತಿಯ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆರಂಭದ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆ ರಚನೆಯ ಎರಡು ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ದೋಷ ಅಥವಾ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಕುರಿತು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಬೇಕಿದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ, ಒಂದು: ಆರಂಭದ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬುದಿದೆಯೇ? ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆ. ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬ ಕ್ರಮ ಮತ್ತು ನಿರೂಪಣೆಯು ರಾಷ್ಟ್ರ ನಿರೂಪಣೆಯ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದ್ದು ಎನ್ನುವ ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮನಗಾಣಬೇಕಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಸೇರಿದಂತೆ ತೆಲುಗು ಸಿನಿಮಾ, ಮಲಯಾಳಂ ಸಿನಿಮಾ ಹಾಗೂ ತಮಿಳು ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಒಂದು ಭಾಷಿಕ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕೋಸ್ಕರ ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಇವುಗಳನ್ನು 'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಿನಿಮಾ' ಎಂದೇ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ (ರಾಜ್ಯಾಧ್ಯಕ್ಷ 2016:56). ಆದರೂ ಕೂಡಾ ತದನಂತರದ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಇಡಿಯ ಕರ್ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆಯೇ ಎನ್ನುವ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ತಕರಾರುಗಳಿವೆ. ಎರಡು: ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕನ್ನಡವೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸುವ ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕ ಭೂಗೋಳದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸೇರಿದಂತೆ ತುಳು, ಕೊಂಕಣಿ, ಬಂಜಾರಾ, ಕೊಡಗು ಹಾಗೂ ಬ್ಯಾರಿ ಮುಂತಾದ ಭಾಷಿಕ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದು, ಅವುಗಳು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ನೆಲೆ ಯಾವುದು? ಎನ್ನುವ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲವು ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ (ದೇಚಮ್ಮ 2010:190). ಇದೇ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಎನ್ನುವ ಅಸ್ಮಿತೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ 1950ರ ನಂತರ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುವುದನ್ನೂ ಹಾಗೂ ಕೊಡಗು, ಬ್ಯಾರಿ, ಬಂಜಾರಾ ಮತ್ತು ಕೊಂಕಣಿ

ಮುಂತಾದ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಕೂಡಾ ಸಮುದಾಯ ಕೇಂದ್ರಿತ ರಾಜಕೀಯ ಅಸ್ಮಿತೆಗಳಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡು ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತಿತರ ಆಯಾಮಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಯಿತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಕೂಡಾ ನಾವು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಹಲವು ಕೃತಿಗಳು ಬಳಸುವ ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ವಾಕ್ಚಿತ್ರ, ಕನ್ನಡ ಮೊದಲ ಸಿನಿಮಾ ಹಾಗೂ ಕರ್ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ಚಲನಚಿತ್ರ ಎನ್ನುವ ಬಳಕೆಗಳು ಪರಿಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕ, ವೈಧಾನಿಕ ಮತ್ತು ತಾಂತ್ರಿಕ ಭಾರದಿಂದ ಬಳಲಿವೆ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆ ಕೋಶಗಳು ಬಹುತೇಕ ರಚನೆಯಾದುದು 1980 ಹಾಗೂ 1990ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ. ಆ ಹೊತ್ತಿಗೆ ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದು ಕೆಲ ಸಮಯವೇ ಕಳೆದಿತ್ತು. ಕನ್ನಡ ನಾಡು ಎಂಬ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ಇದ್ದಂತಹ ಸ್ಥಿತಿಯು ಈ ರೀತಿಯ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿತಾದರೂ ಕೂಡಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಅಧ್ಯಯನ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯ ವೈಧಾನಿಕತೆಯು ಈ ಹೇಳಿಕೆ ಮತ್ತು ಲೇಖನ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅನೇಕ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳೊಂದಿಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂತಹ ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟೆಂದರೆ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಎಂದು ಕರೆಯುವ ಅನುಭವ ಆ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಇತ್ತೇ ಎಂಬುದು. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬ ಅನುಭವವೇ ಒಂದು ಯೂರೋಪಿಯನ್ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಮೂಲಕ ಆಗಮಿಸಿದಂತದ್ದು. ಆರಂಭದ ಮೂಕಿಚಿತ್ರಗಳು ಬಹುತೇಕ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನೀಯ ರೂಪ ಮತ್ತು ಆಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಯೂರೋಪಿಯನ್‌ತನವನ್ನೇ ಹೊಂದಿದ್ದವು. ಬಹುತೇಕ ಅಂದರೆ ಲಭಿಸಿರುವ 54 ಮೂಕಿಚಿತ್ರಗಳು ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯ ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳನ್ನೇ ಹೊಂದಿದ್ದವು (ಮೊದಲಿಯಾರ್ 1998:23). ಏಕೆಂದರೆ, ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಪ್ರಿಂಟ್‌ಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಅಮೇರಿಕಾದ ಕೊಡಾಕ್ ಕಂಪನಿ ಅಥವಾ ಮೋಷನ್ ಪಿಕ್ಚರ್ಸ್ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪ್ರತಿವರ್ಷವೂ ಪ್ರತೀ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಭೂಗೋಳದ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಿ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಇದಲ್ಲದೆ ಮೂಕಿಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಜನ ವಿದೇಶಿಯ ಕಲಾವಿದರು, ತಂತ್ರಜ್ಞರು ಮತ್ತು ಕನ್ನಡೇತರ ಭಾಷಿಕರು ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ದರು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ಮತ್ತು ಎರಡನೇ ಮೂಕಿಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯಾಗಿದ್ದವರು ವೈ.ವಿ.ರಾವ್. ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ಮೂಕಿ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶನ ಮಾಡಿದ ವೈ.ವಿ.ರಾವ್ ತೆಲುಗು ಭಾಷಿಕರಾಗಿದ್ದರು. ಸುಬ್ಬಯ್ಯ ನಾಯ್ಡು ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ನಟಿಸಿದ ಗುಬ್ಬಿಯವರ ಮೂಕಿಚಿತ್ರ **'ಹಿಸ್ ಲವ್ ಅಫೇರ್'** ಅನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದವರು ಬೆಲ್ಜಿಯಂನ ಅಲ್ಗೋ ಎಂಬುವವರು (ವಿಜಯಾ, ಸಿಂಗ್, ರಾವ್ 2001:26). **'ಸಾಂಗ್ ಆಫ್ ಲೈಫ್'** ಮೂಕಿ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶನ ಮಾಡಿದ್ದು ಮರಾಠಿಯ ಜಿ.ಪಿ.ಪವಾರ್. ಇದಲ್ಲದೆ **'ವಸಂತಸೇನಾ'** ಸಿನಿಮಾ ತಯಾರಿಸಿದವರು ಮುಂಬೈನ ಮೋಹನ್ ಭವನಾನಿ. ಇದರ ಛಾಯಾಗ್ರಹಣವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ದು ಜರ್ಮನಿಯ ವೈಲಿ ಎಂಬಾತ. ಚಿತ್ರದ ಆಖ್ಯಾನವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದು, ಐರ್ಲೆಂಡಿನ ಕವಿ ಜೇಮ್ಸ್ ಎಚ್. ಕಸಿನ್ಸ್. ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾದ ಕೆಲವು ಕಥಾನಕಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ

‘ವಸಂತಸೇನ’, ‘ಭಕ್ತ ಧೃವ’, ‘ಹರಿಮಾಯ’, ‘ದೈವೀಖಡ್ಗ’, ‘ಭಕ್ತ ಕಬೀರ’, ಸಿನಿಮಾಗಳು ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾನಕಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿ, ಒಂದು ಅಖಿಲ ಭಾರತದ ಸ್ವೀಕೃತಿ, ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದವು. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭವು ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಸಿನಿಮಾವೊಂದು ಒಳಗೊಂಡು ಸಾಧಿಸಿದ ಬಗೆಯನ್ನು ನಮಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗಿರುವಾಗ ನಿಜವಾದ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವೆಂದರೆ ಸ್ಥಳೀಯವಾದ ಅಸ್ಮಿತೆಗಳ ಮೊತ್ತ. ಸ್ಥಳೀಯವೆಂದರೆ ಮತ್ತೆ ಪುನಃ ಅಖಿಲ ಕರ್ನಾಟಕವನ್ನು ವ್ಯಾಪ್ತಗೊಂಡ ಅಧಿಕೃತವಾದ ರಾಜಕೀಯ ಗಡಿಯ ಪ್ರತೀ ಗ್ರಾಮಗಳು ಮತ್ತವುಗಳು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಹರೆಗಳು ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ ಗಡಿಯನ್ನು ಮೀರಿದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ಹಿನ್ನೀರಿನಂತಿರುವ ವಲಯಗಳು. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಸಾಧಿಸಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಸಿನಿಮಾ ಸೇರಿದಂತೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಬೆಂಗಳೂರೇತರ ಕೇಂದ್ರಗಳು ಭಾವಿಸಿದ ಕನ್ನಡದ ಪಾಲಿಗೆ ಅನ್ಯ. ಬೆಂಗಳೂರು ಸ್ವ(ಸೆಲ್ಫ್) ಆಗಿ ಉಳಿದ ಕೇಂದ್ರ ಮತ್ತು ಪರಿಧಿಗಳನ್ನು ಅಧೀನವಾಗಿ, ನೈಚ್ಯವಾಗಿ ಮತ್ತು ಯಜಮಾನಿಕೆಯಿಂದ ಕಂಡ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಮಂಗಳೂರು, ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ, ಗುಲ್ಬರ್ಗಾ ಮತ್ತಿತರ ಕನ್ನಡಗಳು ತಮಾಷೆಯ ಸರಕಾಗಿರುವುದು. ಅದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕನ್ನಡದ ರಾಜಕೀಯದ ಗಡಿಯನ್ನು ಮೀರಿ ಭಾವಾತೀತವಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಬಹುದಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾದ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಅವುಗಳು ಕಲ್ಪಿಸದೇ ತಮಿಳನ್ನು, ಮರಾಠಿಯನ್ನು, ಹಿಂದಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ಹೃದ್ಯವಾಗಿ ಬದುಕಿದ್ದ ನೆರೆ ಹೊರೆಯ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಸಮುದಾಯಗಳನ್ನು ಅನುಮಾನದಿಂದ ಕಂಡು ವಿಷವುಗುಳುವ ಕಥನಗಳನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚು ನೆಚ್ಚಿಕೊಂಡಿವೆ.

1929ರ ‘ರಾಜಹೃದಯ’ ಮೂಕಿ ಚಿತ್ರದ ನಿರ್ದೇಶಕ ಆರ್.ದೇಸಾಯಿ ಮರಾಠಿ ಭಾಷಿಕರು. ಇದರ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಗಣಪತ್ ಬಾಕ್ರೆ ಅಫ್ಘಾನಿಸ್ತಾನದವರು. ಅವರ ಮೂಲ ಹೆಸರು ರೆಹಮಾನ ಬಾಕು. 1928ರ ಪ್ರಮುಖ ಕನ್ನಡ ಮೂಕೀ ಕಂಪನಿ ಸೂರ್ಯ ಫಿಲಂ ಕಂಪೆನಿಯು ಮರಾಠಿಯ ಹರಿಭಾಯಿ ದೇಸಾಯಿ ಮತ್ತು ಗುಜರಾತಿ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಪುರುಷೋತ್ತಮ ದಾಸರದಾಗಿತ್ತು. ಇದರ ಅನೇಕ ತಂತ್ರಜ್ಞರು ಮರಾಠಿ ಭಾಷಿಕರಾಗಿದ್ದರು. ಸೂರ್ಯ ಕಂಪೆನಿಯ ಎಡಿಟರ್ ಎಂ.ವಿ.ರಾಮನ್ ತಮಿಳು ಭಾಷಿಕ ಮದ್ರಾಸ್ ನಿವಾಸಿ. ಹೀಗೆ ಬಹುತೇಕ ಆರಂಭದ ಮೂಕಿ ಚಿತ್ರಗಳು ಒಂದು ಸಂಮಿಶ್ರ ಮತ್ತು ವೈವಿಧ್ಯದ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿತ್ತು. ಇದನ್ನು ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಆರಂಭ ಸಿನಿಮಾದ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.ಇದಲ್ಲದೆ, ಆರಂಭದ ಕನ್ನಡ ಮೂಕಿ ಚಿತ್ರಗಳು ಕನ್ನಡೇತರ ಭಾಷಿಕ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲೂ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದವು. ಅದರ ಉದ್ಯಮದ ಹಿತಾಸಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರದೇಶಗಳ ಕಲಾವಿದರ ಮೇಳೈಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಆರಂಭದ ಕನ್ನಡದ

ಮೂಕೀಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಒಂದು 'ಕಸ್ಮೋಪಾಲಿಟನ್ ಎಂಟರ್‌ಪ್ರೈಸ್' ಅಥವಾ 'ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ಉದ್ಯಮ' ಎಂದೇ ಕರೆಯಬಹುದು. ಇದರ ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕೂಡಾ ಅವಲೋಕಿಸಿದರೆ ಸಮಾಜದ ಕೆಳಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದ ಸಮುದಾಯಗಳು ಇದರಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಂಡಿದ್ದ ಸಂಗತಿ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಂಬೈ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ, ಕಲೆ ಮತ್ತು ಕಸರತ್ತುಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಭಿನಯ ಕಲೆಗಳನ್ನು ತಿಳಿದಿದ್ದ ಕಲಾವಿದರುಗಳ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ತರದ ಸಮುದಾಯಗಳು ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ವಿಧಿ ನಿಷೇಧಗಳು ಮತ್ತು ಮಡಿ ಮೈಲಿಗೆಗಳು ಇದ್ದ ಕಾರಣ ಸಮಾಜ ಅಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದ ಕೆಳಜಾತಿಯ ನೃತ್ಯ ಹಾಗೂ ಹಾಡು ಮುಂತಾದ ಕಲೆಗಳನ್ನು ತಿಳಿದಿದ್ದ ಕಲಾವಿದರು ನಿರ್ಭಿಡೆಯಿಂದ ಭಾಗವಹಿಸುವಂತಾಯಿತು (ಭೌಮಿಕ್ 2001:42). ಈ ರೀತಿಯ ಕನ್ನಡದ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾದ ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರ ಕೂಡಾ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಮತ್ತು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾಗಿರುವ ಕಾರಣ ಇದು ಕನ್ನಡ ಮೂಕಿ ಸಿನಿಮಾ, ಕನ್ನಡ ಆರಂಭ ಸಿನಿಮಾ ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡ ಭಾಷಿಕ ಸಿನಿಮಾ ಮುಂತಾದ ವಿಶೇಷಣದ ಮೂಲಕ ಕರೆಯಬಹುದಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಕೃತಕವಾದ ಮತ್ತು ಅಸಹಜವಾದ ನಿರೂಪಣೆ ಎಂದು ಬಗೆಯಲು ಆಧಾರಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಬಳಕೆ ಮತ್ತು ವರ್ಗೀಕರಣವು ಚರಿತ್ರಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ದೋಷವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕನ್ನಡ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭ ಆ ಕಾಲದ ಸಿನಿಮಾಗಳಿಗೆ ಇತ್ತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ತಿರಸ್ಕರಿಸಲಾಗದು ಕೂಡಾ. ಹೇಗೆಂದರೆ ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಅನೇಕ ಕನ್ನಡ ಮೂಕಿ ಅಥವಾ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಸಿನಿಮಾ ಅವತರಣಿಕೆಗಳಾಗಿ ಸೃಷ್ಠಿಯಾದಂತವುಗಳಾಗಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯ **'ಸಾಂಗ್ ಆಫ್ ಅವರ ಲೈಫ್'** ಚಿತ್ರವು ದೇವುಡು ಅವರ ಕಳ್ಳರ ಕೂಟ ನೀಳ್ಗತೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ತಯಾರಾದ ಚಿತ್ರ, ಇದು ಪ್ರಕಟಿತ ಕನ್ನಡ ಕಥೆಯೊಂದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ತಯಾರಾದ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲ ಚಿತ್ರ ಎಂಬ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆಗೂ ಪಾತ್ರವಾಗಿದೆ (ವಿಜಯಾ, ಸಿಂಗ್, ರಾವ್ 2001:26). ಬಹುತೇಕ ಕನ್ನಡ ಮೂಕೀ ಚಿತ್ರಗಳ ಚಿತ್ರೀಕರಣ ಕನ್ನಡವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತು. ವಿಶೇಷವಾಗಿ **'ಹರಿಮಾಯ'**ಸಿನಿಮಾದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಚಿತ್ರೀಕರಣ ಶಿವಗಂಗೆ ಬೆಟ್ಟದ ಸುತ್ತಮುತ್ತ ನಡೆಯಿತು. ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯ **'ಹಿಸ್ ಲವ್ ಅಫೇರ್'** ಅನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗಪಟ್ಟಣ ಮತ್ತು ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಮಲ್ಲೇಶ್ವರಂ ಬಡಾವಣೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತು. ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯ **'ಭಕ್ತ ಕಬೀರ'**ವನ್ನು ತರೀಕೆರೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರೀಕರಿಸಲಾಯಿತು. ಅವರ ಇನ್ನೊಂದು ಚಿತ್ರ **'ಸದಾರಮೆ'**ಯನ್ನು ತುಮಕೂರು ಮತ್ತು ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರೀಕರಿಸಲಾಯಿತು. ಹೀಗೆ **'ವಸಂತಸೇನಾ'**ವನ್ನು ಬೆಂಗಳೂರಿನ ರಿಚ್ಮಂಡ್ ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿರುವ **'ದಿಲ್‌ಖುಷ್'** ಕಟ್ಟಡದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಬೇಲೂರು, ಹಳೇಬೀಡು ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗಪಟ್ಟಣದ

ಟಿಪ್ಪು ಅರಮನೆ ಮುಂತಾದ ಕಡೆ ವಿವಿಧ ಸೆಟ್‌ಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಚಿತ್ರೀಕರಿಸಲಾಯಿತು. ಇದಲ್ಲದೆ ತುಂಬಾ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಸಿನಿಮಾದ ರೂಪ ಮತ್ತು ಆಕೃತಿಯ ಚರ್ಚೆಗೆ ಬಂದಾಗ ನಾವು ಸರಿಸುಮಾರಿಗೆ ಕನ್ನಡತನವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದ ಕೆಲವು ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದಾಗಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಆರಂಭದ ಮೂಕೀ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿನ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳು ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ವರೂಪದವು. ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಎನ್ನುವ ಎರಡು ಅತಿಮುಖ್ಯವಾದ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರಬೇಧ (ಜಾನ್ರಾ)ಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಒಂದು ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಕಾಲ, ದೇಶ ಮತ್ತು ಭೂಗೋಳದ ಪಡಿಯಚ್ಚುಗಳಂತೆ ಕಾಣುತ್ತವಾದ ಕಾರಣ ಈ ಹೊತ್ತಿನ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಧಿಸಿದ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯ ಜೊತೆ ಜೊತೆಯಲ್ಲೇ ಒಂದು ನೆಲೆಯ ಪ್ರದೇಶಾತ್ಮಕತೆ (ಪ್ರವಿಂಷಾಲಿಟಿ) ಕೂಡಾ ನಮ್ಮ ಅರಿವಿಗೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ವಿದ್ಯಮಾನವು ಅತ್ಯಂತ ಖಡಾಖಂಡಿತವಾಗಿ ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಎಂದು ಕರೆಯುವಲ್ಲಿಯೂ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಅವುಗಳು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದುದು ಎಂದು ಕರೆಯುವಲ್ಲಿಯೂ ಇರಬಹುದಾದ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಬಿಕ್ಕಟ್ಟನ್ನು ನಮಗೆ ಮನಗಾಣಿಸುತ್ತವೆ.

ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರ ರಚನಾಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಚರ್ಚೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿನ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಮುಖವಾದ ದೋಷವೆಂದರೆ ಕನ್ನಡ ಮೂಕಿ ಚಿತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ಮುಂಚೆ ಇದ್ದಂತಹ ಮತ್ತು ಮೂಕಿಚಿತ್ರಗಳ ಒಂದು ಗಾಢವಾದ ಸಿನಿಮಾ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಮಾಡಿದಂತಹ ಸಿನಿಮಟೋಗ್ರಾಫ್ ಅಂದರೆ ಯೂರೋಪಿನಿಂದ ಹಾಗೂ ಅಮೇರಿಕೆಯಿಂದ ಎರವಲು ಪಡೆದ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಕಾಲಾವಧಿಯನ್ನು ದಾಖಲಿಸದೆ ಹೋಗಿರುವಂತದ್ದು. ಇಂತಹ ಕಾಲಾವಧಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದ ಚರಿತ್ರೆಯ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದುದಾಗಿದೆ. ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಕಥನಗಳಲ್ಲಿ ದಾಖಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಕನ್ನಡವೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸುವ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ ಟೂರಿಂಗ್ ಟಾಕಿಸ್, ಬಯೋಸ್ಕೋಪ್ ಮತ್ತು ಬಯೋಸ್ಕೋಪ್‌ವಾಲಾ ಮುಂತಾದ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಸ್ಥಿತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕೇಳುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಇವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರವಾದ ಅಧಿಕೃತವಾದ ದಾಖಲೆಗಳು ಸಿಗದೆ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಒಂದು ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ಅವಧಿಯು ಸಂಪೂರ್ಣ ಕಣ್ಮರೆಯಾಗಿ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕಾಲ–ದೇಶವನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವ ಹಾಗೂ ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡುವ ಅವಕಾಶದಿಂದ ನಾವು ವಂಚಿತರಾಗಿದ್ದೇವೆ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಒಂದು ವಿಸ್ಮೃತಿಯ ಕಥನವೆಂದೇ ಇದನ್ನು ಬಗೆಯಲಾಗಿದೆ. ಬಯೋಸ್ಕೋಪ್‌ಗಳ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ಭೂ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಚಲನಚಿತ್ರ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಯೂರೋಪಿನ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಫ್ರಾನ್ಸ್, ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್ ಹಾಗೂ ಜರ್ಮನಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನಕಾರರು ಹಾಗೂ ಷೋಮೆನ್‌ಗಳು ಅನೇಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದರು. 1897 ಸೆಪ್ಟಂಬರ್ ತಿಂಗಳ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಇಂಗ್ಲೇಂಡಿನ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಸಿನಿಮಾ ಷೋಮೆನ್ ಮತ್ತು ಕ್ಯಾಮರಾ ನಿರ್ಮಾಪಕ

ವಿಲಿಯಂಸನ್ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದ ಬಗ್ಗೆ ನಮಗೆ ದಾಖಲೆಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ (ಮದ್ರಾಸ್ ಮೆಯ್ಲ್ 1897). ಸ್ಟೀವನ್‌ಸನ್ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಕಬ್ಬನ್ ರೂಮ್ಸ್ ಎನ್ನುವ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ 'ಸಿನಿಮಾಟೋಗ್ರಾಫ್' ಮೂಲಕ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ್ದನು. ಆಗಿನ ಕಬ್ಬನ್ ರೂಮ್ಸ್ ತದನಂತರದಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರು ಆಕಾಶವಾಣಿಯ ಕಟ್ಟಡವಾಯಿತೆಂದು ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಹಿರಿಯ ಇತಿಹಾಸಕಾರ ವೇಮಗಲ್ ಸೋಮಶೇಖರ್ ಅವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ (ಸಂದರ್ಶನ ದಿನಾಂಕ: 19.10.2018). ಈ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಆ ಕಾಲದ ಗೌರವಾನ್ವಿತ ಅತಿಥಿಗಳಾಗಿ ಮೈಸೂರಿನ ಮಹಾರಾಜ, ಆತನ ಟ್ಯೂಟರ್ ಆದಂತಹ ಮಿ.ಪ್ರೇಸರ್ ಹಾಗೂ ರೆಸಿಡೆಂಟ್ ಕರ್ನಲ್ ರಾಬಿನ್‌ಸನ್ ಆಗಮಿಸಿದ್ದರು. ಅವರು ಈ ಘಟನೆಯನ್ನು ಭವಿಷ್ಯದ ಭಾರತದ ಒಂದು ಪ್ರತಿನಿಧಿತಾತ್ಮಕ ಅಂಶವೆಂದು ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದರು. ಇಲ್ಲಿಂದ ವಿಲಿಯಂಸನ್ ಉತ್ತರ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಪ್ರಯಾಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಷ್ಟು ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಮತ್ತೇನೂ ನಮಗೆ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಟೋಗ್ರಫಿ ಮೂಲಕ ಸಿನಿಮಾ ವಾತಾವರಣ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡಿತ್ತು ಎಂಬುದಂತೂ ಸತ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಬೆಂಗಳೂರಿನಂತಹ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿನಗರ ತನ್ನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಭೂಗುರುತಿನಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿಸಿತು. ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಮನರಂಜನೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಉದ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿತು. ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರು ಸಿನಿಮಾವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅದು ಉಂಟುಮಾಡಿತು. ಆದರೆ, ಇಂತಹ ಬೆಂಗಳೂರು ಅಥವಾ ನಗರದ ಸಿನಿಮಾದ ವಿವೇಚನೆ, ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಮಾದರಿ ನಮಗೆ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬಂದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆ ಗಣನೀಯವಲ್ಲ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಬಂದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ, ರಾಷ್ಟ್ರವಾಗುವ ಕಾತರ ಹಾಗೂ ನಾಡಾಗಿ ಕಟ್ಟಲ್ಪಡಬೇಕಾಗಿದ್ದ ತುರ್ತು ಮುಂತಾದವುಗಳು ಬೆಂಗಳೂರು ಸಿನಿಮಾ ಅಥವಾ ಕನ್ನಡದ ಆರಂಭಿಕ ಸಿನಿಮಾದ ಯಾವ ಚಿಹ್ನೆಗಳನ್ನೂ ಉಳಿಸಲಿಲ್ಲ. ಇದಲ್ಲದೆ 1980ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಯೋಜನೆಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿತ್ತು. ಮಹಾನ್ ಕಥನಗಳು ಮತ್ತದರ ಭಾಗವಾಗಿದ್ದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ, ಭವ್ಯತೆ, ನಾಯಕ ಕೇಂದ್ರತೆ ಮುಂತಾದ ಅಂಶಗಳಿಗೆ ಅತಿಮಹತ್ವವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಒಲವು ತೋರಿದ್ದರಿಂದ ಸಿನಿಮಾ ಆರಂಭ ಮತ್ತದರ ರಾಜಕಾರಣದ ಸಂಕೀರ್ಣ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ಇದಲ್ಲದೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಿನಿಮಾ, ಸ್ಟಾರ್‌ಡಂ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತಿತರ ಪ್ರಧಾನ ನಿರೂಪಣೆಗಳು ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಭಾಧಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಇಂತಹ ವಿವರಣೆಯು ಜಾಗವನ್ನು ಪಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಈ ರೀತಿಯ ನಿರೂಪಣೆಗಳು ಯಜಮಾನಿಕೆಯ ನಿರೂಪಣೆಗಳಾಗಿ ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒದಗಿದ್ದವು. ಇದು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ

ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಜಾಗತಿಕ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಇದೇ ರೀತಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಜಾಗತಿಕ ಆರಂಭಿಕ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಚರ್ಚೆ ಆರಂಭವಾಗಿದ್ದು ಕೂಡಾ ಆಧುನಿಕೋತ್ತರ ಸಿನಿಮಾ ಚರ್ಚೆಯ ಭಾಗವಾಗಿಯೇ. ಅದೂ ಕೂಡಾ ಮೊನ್ನೆ ಮೊನ್ನೆ. 1990ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಇಟಲಿಯ 'ಪಾರ್ದೆನೋನ್' ಎನ್ನುವ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಜಾಗತಿಕ ಅಂತಾರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಆರಂಭಿಕ ಸಿನಿಮಾ ಸಮ್ಮೇಳನವು ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮೈಲಿಗಲ್ಲಾಯಿತು. ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 20ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ದಶಕದಲ್ಲಿ ವೀರಚಂದ್ ಧರಮ್‌ಸೇ, ಸುರೇಶ ಛಾಬ್ರಿಯಾ ಮತ್ತು ಆಶಿಶ್ ರಾಜ್ಯಾಧ್ಯಕ್ಷ ಇವರುಗಳ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದಾಗಿ ಆರಂಭವಾಯಿತು (ಛಾಬ್ರಿಯಾ 2013:117–123). ಆರಂಭದ ಮುಂಬೈ ಸಿನಿಮಾ ಕುರಿತು ತದನಂತರದಲ್ಲಿ ಕೌಶಿಕ್ ಭೌಮಿಕ್ ಹಾಗೂ ಮದ್ರಾಸ್‌ನ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ ಕುರಿತು ಸ್ಟೀಫನ್‌ಹಸ್ ಆರಂಭದ ಹಿಂದಿ ಸಿನಿಮಾ ಕುರಿತು ಕೌಶಿಕ್ ಭೌಮಿಕ್ ಮತ್ತು ಸುರೇಶ್ ಛಾಬ್ರಿಯಾ ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಗಮನಸೆಳೆದರು. ಸ್ಟೀಫನ್‌ಹಸ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿ ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಮದ್ರಾಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಸಿನಿಮಾ ತನ್ನ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ಬಹಳ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಚರ್ಚೆಗೆ ತರುತ್ತಾರೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಮದ್ರಾಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಮುಂಚಿದ್ದ ಪ್ರೀ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಕೋಶಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಕೃತಿಗಳು ಇಂತಹ ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಆದ್ಯತೆಯನ್ನಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಕೈಗೊಂಡ ಕೃತಿಗಳು (ರಾಘವೇಂದ್ರ 2011; 2017) ಕೂಡಾ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರು ಈ ಅವಧಿಯನ್ನು ಉಪೇಕ್ಷಿಸಿದ್ದಾರೆ.

***

ಇಂತಹ ನಿರ್ವಾತತೆಯು ಈ ಅವಧಿಯನ್ನು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಕಟ್ಟುವಲ್ಲಿ ತೊಡಕನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿದೆ. ಆರಂಭದ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದ ಬೆಂಗಳೂರು ಕೇಂದ್ರ ಮತ್ತು ತದನಂತರದ ವಿಸ್ತಾರದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ನೋಟ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ನಾವು ಈಗಾಗಲೇ ಚರ್ಚಿಸಿದ ಟಾಮ್ ಗನ್ನಿಂಗ್‌ನ ಪ್ರಮೇಯಗಳ ಮೂಲಕ ಕೂಡಾ ಪರೀಕ್ಷಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಜಾಗತಿಕ ಸಿನಿಮಾ ನಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿ ಭೂಪಟದಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರು ತನ್ನ ಸ್ಥಾನ ಕಂಡುಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಒಂದು ಸಿನಿಮಾ ಉದ್ಯಮದ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಸಬೇಕಾದ ವಿವೇಚನೆ ಕುರಿತು ಗಮನ ಹರಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಮೇಯವಾದ ಸಿನಿಮಾ ಆಕರ್ಷಣೆಯನ್ನು ನಾವು ಈ

ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವಜ್ಞಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಯೂರೋಪ್ ಮತ್ತು ಅಮೇರಿಕಾದಲ್ಲಿ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಆಕರ್ಷಣೆಯ ರಾಜಕೀಯದ ಸಮೀಕರಣವನ್ನು ಸಿನಿಮಾ ಸಾಧಿಸಿತೋ ಅಂತದ್ದೇ ಸಮೀಕರಣವನ್ನು ಬೆಂಗಳೂರು ಸಿನಿಮಾ ಕೂಡಾ ಸಾಧಿಸಿತು ಎಂದು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಗನ್ನಿಂಗ್ ಅವರ ಆಕರ್ಷಣೆಯ ಪ್ರಮೇಯದ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ವಾದವೆಂದರೆ ಸಿನಿಮಾವು ಔದ್ಯಮಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಣೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದಾಗಿದೆ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ವಿವಿಧ ಬಗೆಯ ಮನರಂಜನೆಗಳು, ಓಲ್ಡುವಿಲಿಯನ್ ತಂತ್ರಗಳು, ಯಕ್ಷಿಣಿ, ನೃತ್ಯ ಹಾಗೂ ವಿದ್ಯುತ್‌ಚ್ಛಕ್ತಿ ದೀಪಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮುಂತಾದ ಆಕರ್ಷಣೆಗಳ ಜೊತೆ ಬೆಂಗಳೂರು ಎಂಬ ಕಾಲ–ದೇಶದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಕಾಲನಿಯಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಕೂಡಾ ಸಾಧಿಸಿತು ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರು ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬ ವಿದ್ಯಮಾನ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಚರಿತ್ರೆಯ ರೂಪಕವೂ ಆಗಿದೆ. ಬೆಂಗಳೂರಿನ ನಗರದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಸಿನಿಮಾ ಆಕ್ರಮಿಸಿದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ರೂಪಕವೂ ಇದಕ್ಕಿದೆ. ಬೆಂಗಳೂರು ಸಿನಿಮಾ ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಣೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಆರ್ಥಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲಾಗದು. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ವಸಾಹತು ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿ ರಾಜಕಾರಣವು ಸಿನಿಮಾಗಳ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಪ್ರಚುರಪಡಿಸಿದ ಹಾಗೂ ತನ್ಮೂಲಕ ಯೂರೋಪಿನ ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಕೂಡಾ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಆರಂಭದ ಬೆಂಗಳೂರು ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ತದನಂತರದ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದ ಒಂದು ಉದ್ಯಮ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿಸ್ತರಣೆಗೊಂಡ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿಯೂ ನಾವದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಬೆಂಗಳೂರು ಸಿನಿಮಾ, ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಮತ್ತದರ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಕ್ರಮವನ್ನು ಕೂಡಾ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳು ಕೇವಲ ಬಹುತೇಕ ಯೂರೋಪಿನ ಮತ್ತು ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಶಿಕ್ಷಿತ, ಕುಲೀನ ಹಾಗೂ ಅಧಿಕಾರಸ್ಥ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೊಂದಿತ್ತೆಂಬಂತೆ ಕಂಡುಬಂದವು. ಒಂದು ನೆಲೆ ಕ್ರಮೇಣ ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಒಂದು ಜನಪ್ರಿಯ ಮತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ ಬಗೆಯಾಗಿ ಕೂಡಾ ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಯೂರೋಪ್ ಪ್ರಣೀತ ಬೆಂಗಳೂರು ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತದರ ಸ್ವರೂಪವಾದ ಸಿನಿಮಟೋಗ್ರಾಫ್ ಕ್ರಮೇಣ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ, ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದು ಬೆಂಗಳೂರು ಮತ್ತು ತದನಂತರದ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬ ಸಂಕೀರ್ಣ ವಿದ್ಯಮಾನವನ್ನು ಹೇಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ಆರಂಭದ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಬಳಸಿದ ಬೆಂಗಳೂರು ಸಿನಿಮಾ ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ವಿವೇಚನೆ ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾಗುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅವಧಿಯ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಉಪೇಕ್ಷಿಸಿ ಯಜಮಾನಿಕೆಯ ನಿರೂಪಣೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿ ರೂಪಿಸಿದ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯು ಅಪೂರ್ಣ ಹಾಗೂ ಛಿನ್ನ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿಡುತ್ತದೆ.

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

01 ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಮೇಲಿನ ಅಧ್ಯಯನವು ಬಹುತೇಕ 1990ರವರೆಗೆ ನಡೆದಿರಲಿಲ್ಲವಾಗಿತ್ತು. 1982ರಲ್ಲಿ ಜಗತ್ತಿನ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಕುರಿತ ಆಸಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅಧ್ಯಯನವು ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಇಟಲಿಯ ಪಾರ್ದನೋನ್ ಎಂಬಲ್ಲಿ ಮೊತ್ತ ಮೊದಲ ಸೈಲಂಟ್ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಸಮ್ಮೇಳನವು ನಡೆಯಿತು. ಸಿನಿಮಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿರುವ ಜಗತ್ತಿನ ಬಹುತೇಕ ದೇಶಗಳ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಮತ್ತು ವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳು ಇದರಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಂಡರು. ಭಾರತದಿಂದ ಅರ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಮೇಲೆ ಗಂಭೀರ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಿರುವಂತಹ ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ವೀರಚಂದ ಧರಮಸೇ ಮತ್ತು ಸುರೇಶ ಛಾಬ್ರಿಯಾರವರು ಇದರಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದರು. ಪಾರ್ದೋನ್ ಕುರಿತ ಮಾಹಿತಿಗಾಗಿ ನೋಡಿ,

http://www.giornatedelcinemamuto.it/en/

02 ಬಹುತೇಕ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕೃತಿಗಳು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕೋಶಗಳು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡಾ ಗಣನೀಯವಾಗಿ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ದಾಖಲಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಕನ್ನಡದ ಬಹುತೇಕ ಕೋಶಗಳು ಬರುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಅಧ್ಯಯನವು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ನಡೆದಿರಲಿಲ್ಲವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಆ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಪ್ರಮಾಣದ ಮಾಹಿತಿ ಕೂಡಾ ಅವರಿಗೆ ಇರಲಿಲ್ಲವಾಗಿತ್ತು.

03 ಕನ್ನಡದ 173 ಸಿನಿಮಾಗಳ ಬಗ್ಗೆ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ಮೊದಲಿಯಾರ್ ಚಲನಚಿತ್ರ ಕೋಶ ಮಾತ್ರ ನಮಗೆ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳ ಪ್ರಿಂಟ್ ಆಗಲೀ ಅಥವಾ ಉಳಿದ ಮಾಹಿತಿಗಳಾಗಲೀ ನಮಗೆ ಇಂದು ಲಭ್ಯವಿಲ್ಲ.

04 ಜಾಗತಿಕವಾಗಿ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಬಗೆಗೆ ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಮಂಡನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದು ಅಮೇರಿಕೆಯ ವಿದ್ವಾಂಸನಾದ ಟಾಮ್ ಗನ್ನಿಂಗ್. ಆತ ಮತ್ತು ಆಂಡ್ರಿ ಗೌಡ್ರಿಯಾಲ್ಟ್ ಜತೆಯಾಗಿ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಕುರಿತು 'ಸಿನಿಮಾ ಅಫ್ ಅಟ್ರಾಕ್ಶನ್ಸ್' ಎನ್ನುವ ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರವಾದ ಪ್ರಮೇಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರು. ಇದರ ಮೂಲಕ ಈ ರೀತಿಯ ಅರ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾವು ಎಳಸಲ್ಲ ಬದಲು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರೌಢ ಹಾಗೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ ಎಂಬ ವಾದಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದರು. ಇಂದಿಗೂ ಕೂಡಾ ಸೈಲಂಟ್ ಮತ್ತು ಅರ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾದ ಚರ್ಚೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಮೇಯವು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಹಾಗೂ ಮೂಲಭೂತವಾದ ನೆಲೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಸುಮಾರು 1910ರವರೆಗಿನ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಸಿನಿಮಾ ಆಫ್ ಅಟ್ರಾಕ್ಶನ್ಸ್ ಎಂತಲೂ ಮತ್ತು ನಂತರದ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಸಿನಿಮಾ ಆಫ್ ನರೇಟಿವ್ ಅಂತಲೂ ಈತ ಕರೆದು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಟಾಮ್ ಗನ್ನಿಂಗ್ ಅವರ 'ನೌ ಯು ಸೀ ಇಟ್, ನೌ ಯು ಡೋಂಟ್: ದ ಟೆಂಪೋರಾಲಿಟಿ ಆಫ್ ದಿ ಸಿನಿಮಾ ಆಫ್ ಅಟ್ರಾಕ್ಷನ್' ಪ್ರಬಂಧವು ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾದ ರಾಜಕಾರಣದ ಮುಖ ಮತ್ತು ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿಡುತ್ತದೆ.

05 ಟಾಮ್ ರೈಸ್ ಅವರು ಈ ರೀತಿಯ ಇನ್ನೋರ್ವ ವಿದ್ವಾಂಸ. ಈತ ಭಾರತೀಯ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಮೇಲೆ ಗಣನೀಯವಾದ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಈತನು ಆರಂಭದ ಕಾಶಿಯನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿ ಸುಮಾರು 1900ರ ಆಸುಪಾಸಿನಲ್ಲಿ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಂತಹ ಸಿನಿಮಾಗಳ ವಿಶೇಷವಾದ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಗಂಗಾ ನದಿಯಲ್ಲಿನ ಬೋಟ್‌ಗಳ

ಸಂಚಾರ ಮತ್ತು ಜನಜೀವನದಂತಹ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಈತ ಅಧ್ಯಯನಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿ ಕಾಲದ ಆಫ್ರಿಕಾದ ಮೇಲೆ ಕೂಡಾ ಈತ ನಡೆಸಿದ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಬಹಳ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾದುದಾಗಿದೆ.

06 ಸ್ಟೀಫನ್ ಪುಟ್ನಾಮ್ ಹಸ್ ಅವರು ಲಂಡನ್ ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿಯ ಸೋಆಸ್ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು. ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಸಿನಿಮಾ ಇತಿಹಾಸದ ಬಗ್ಗೆ ಇವರು ಪರಿಣಿತರು. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಸಿನಿಮಾವು ಆಗಿನ ಮದ್ರಾಸ್ ಪ್ರಾಂತಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಬಗೆಗೆ ಇವರ ಅಧ್ಯಯನವಿದೆ. ಒಂದು ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿ ಅನುಭವವಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಸಿನಿಮಾವು ಒಂದು ಉದ್ಯಮವಾಗುವ ಮುಂಚೆ ಹೇಗೆ ಸ್ವತಹ ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿತು ಎನ್ನುವ ಬಗೆಗೆ ಇವರು ಗಮನಹರಿಸುತ್ತಾರೆ.

07 ಮೆಡ್ಜ್, ಮನ್‌ಸ್ಟರ್ ಬರ್ಗ್ ಮತ್ತು ಬಾಝಿನ್ ಆದಿಗಳು ಸಿನಿಮಾ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮಾದರಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಬಾಝಿನ್ ಮಾತ್ರ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಮೀರಿ ರ್‍ಯಾಡಿಕಲ್ ಆದಂತಹ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಫ್ರೆಂಚ್ ನ್ಯೂವ್ ವೇವ್‌ಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಈತನ ಜತೆಗಿನ ನಿರಂತರವಾದ ವಾಗ್ವಾದಗಳು ಅಂತಹ ಒಂದು ವಿದ್ಯಮಾನವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿತು. ಈತನ ಕೃತಿಯಾದ ವ್ಹಾಟ್ ಈಸ್ ಸಿನಿಮಾವು ಸಿನಿಮಾ ಅಧ್ಯಯನದ ಸಂದರ್ಭದ ಒಂದು ಮಾದರಿಯಾಗಿದೆ.

08 ಗ್ರಿಫಿತ್ ಮೇಲಿನ ಅಧ್ಯಯನಗಳಿಗಾಗಿ ಗನ್ನಿಂಗ್ ಅವರ ಕೃತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

09 'ದ ಸೆವೆನ್ ಇಯರ್ ಇಚ್' ಎನ್ನುವ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಮರ್ಲಿನ್ ಮನ್ರೋ ಸ್ಕರ್ಟ್ ಹಾರಿಸಿದ ದೃಶ್ಯ ಕೂಡಾ ಒಂದು ಅತಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಘಳಿಗೆ ಹಾಗೂ ಅದನ್ನು ಕಥನದ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆಯ ಒಳಗಡೆಗೆ ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಈ ಶತಮಾನದ ಅತ್ಯಂತ ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾದಂತಹ ಒಂದು ಘಟನೆಯೆಂದೂ ಕೂಡಾ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರಕಾರರು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾರೆ.

10 ಕೊಹೆನ್, ಹಸ್ ಮತ್ತು ಕವಿರಾಜ್ ಅವರು ನಗರದ ಕಲೋನಿಯಲ್ ಸ್ಪೇಸ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟೀಷ್ ರಾಜ್ ವ್ಯಾಪ್ತವಾದ ಮತ್ತು ಪ್ರಸರಣಗೊಂಡ ಬಗೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಆಳವಾದ ಒಳನೋಟಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ.

11 ಸಿನಿಮಾ ವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳು ಸುಮಾರು 1915ರವರೆಗಿನ ಸಿನಿಮಾ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅರ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾದ ಸ್ಥಿತಿಯೆಂದೂ, ಅದಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚಿನ ಅಂದರೆ ಲೂಮಿಯರ್ ಪೂರ್ವದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಪ್ರೀ ಸಿನಿಮಾ ಅಥವಾ ಸಿನಿಮಾ ಪೂರ್ವದ ಸ್ಥಿತಿಯೆಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರೀ ಸಿನಿಮಾದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಮ್ಯಾಜಿಕ್‌ಗಳು, ಒಲ್ಲುವಿಲ್ಲಿಯನ್ ತಂತ್ರಗಳು ಹಾಗೂ ವಿದ್ಯುದ್ದೀಪ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಮುಂತಾದವುಗಳಿದ್ದುವು.

12 ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್‌ನಿಂದ ಬಂದ ಸ್ಟೀವನ್‌ಸನ್ ಮದ್ರಾಸಿನಲ್ಲಿ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ಸುಧಾರಿಸಿ ವಿಕ್ಟೋರಿಯಾ ಹಾಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದನು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸ್ಟೀವನ್‌ಸನ್ ಸಾಧಿಸಿದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಪದ್ಧತಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಸಂಬಂಧಿತ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂದರೆ ಮ್ಯಾಟ್ನಿ ಶೋ. ಸಂಜೆ 6:30ರ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಅವಧಿಯನ್ನು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಮ್ಯಾಟ್ನಿ ಶೋ ಎಂದು ಕರೆದು ಅಚ್ಚಳಿಯದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಈತ ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ಇಂತಹ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸಮಯ ಒಂದು ರೀತಿಯ ನಿಯಮವೇ ಆಗಿ ಇಂದಿಗೂ ಕೂಡ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಮ್ಯಾಟ್ನಿ ಶೋಗೆ ಟಿಕೇಟ್ ದರ ಅತ್ಯಂತ ಕಡಿಮೆ ಇದ್ದ ಕಾರಣ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಮಿಕರು ಮತ್ತು ಮಕ್ಕಳೇ ಆಗ ವೀಕ್ಷಕರಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದರು.

13 ಮುಂಬೈನಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಇಂತದ್ದೇ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮುಂಬೈನ ಕೊರೋನೇಶನ್ ಮತ್ತಿತರ ತಿಯೇಟರ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿತ್ತು. ಮುಂಬೈ ಸಿನಿಮಾದ ಇಂತಹ ವಿವರಣೆಗೆ ನೋಡಿ ಕೌಶಿಕ್ ಭೌಮಿಕ್ ಅವರ ಕೃತಿಯನ್ನು.

14 ಸ್ಟೀಫನ್ ಹಸ್ ಅವರ ಪ್ರಬಂಧವಾದ, 'ವೆನ್ ಫಿಲ್ಮ್ ಕೇಮ್ ಟು ಮದ್ರಾಸ್' ನಮಗೆ ಈ ಬಗೆಯ ಸಣ್ಣದಾದ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ.

15 ಆರಂಭದ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಕುರಿತು ಲಭ್ಯವಾಗುವ ಏಕೈಕ ಮಾಹಿತಿಯೆಂದರೆ ಅಮೇರಿಕಾದ ಕೊಡ್ಯಾಕ್ ಕಂಪೆನಿಯು ಸ್ಟಾಕ್ ಅಥವಾ ಪ್ರಿಂಟ್‌ಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಿದ್ದ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ನಮೂದು ಚೀಟಿ ಅಥವಾ ಪಟ್ಟಿ. ಇಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಕೇವಲ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಹೆಸರನ್ನಷ್ಟೇ ನಮೂದಿಸುವ ಪರಿಪಾಠವಿದ್ದಿತ್ತು. ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರುಗಳ ಹೊರತು ನಮಗೆ ಬೇರೇನೂ ಮಾಹಿತಿ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲವಾಗಿದೆ. ಅಷ್ಟಾದರೂ ಸಿಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದಷ್ಟೇ ನೆಮ್ಮದಿಯ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ.

16 ರಂಗಾಚಾರ್ಲು ಅವರ ಸಮಿತಿಯ ವರದಿಯು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಇರುವ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದಂತಹ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳು ಆಗಿನ ಕಾಲದ ಸಿನಿಮಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಉದ್ಯಮದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ಕೂಡಾ ನಮಗೆ ಅರಿವು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇದಲ್ಲದೇ ಆಗಿನ ಕಾಲದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು, ಸಿನಿಮಾ ಮಂದಿರಗಳು, ಸೆನ್ಸಾರ್ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣದ ಕ್ರಮ ಮತ್ತು ತೆರಿಗೆ ಪದ್ಧತಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮನೋಜ್ಞವಾಗಿ ತಿಳಿಯಪಡಿಸುತ್ತದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ–3

ಅಧ್ಯಾಯ 3

ಮಾತು ತಲೆಯೆತ್ತಿದ ಬಗೆ: ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ, ಆಧುನಿಕತೆ ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭ

ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಟಾಕೀ ಯುಗವು ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾದುದಾಗಿದೆ. ಮಗುವಿಗೆ ಮಾತು ಬಂದ ಹೊಸತರಲ್ಲಿನ ಕುತೂಹಲವನ್ನೂ ಅದು ಹೊಂದಿತ್ತು. ಅದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅದುವರೆಗೂ ಮೂಕಿಯಾಗಿದ್ದ ಸಿನಿಮಾ ಜಗತ್ತು ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತನ್ನು ಅರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ವಿಶಾಲ ಹೃದಯದಿಂದ ಸ್ವಾಗತಿಸಲೂ ಇಲ್ಲ. ನಿಧಾನವಾಗಿ ಅದು ಮಾತಿನ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ತನ್ನೊಳಗೆ ಒಳಗೊಂಡಿತು. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಹೊಸ ರಾಷ್ಟ್ರವಾಗಿ ಭಾರತದ ಭಾಗವಾಗಿ ಅನೇಕ ನೆಲೆಯ ಆಶೋತ್ತರಗಳನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಅದು ಈಡೇರಿಸಬೇಕಿತ್ತು. ಅಂತಹ ಒಂದು ಸಂದಿಗ್ಧವು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಪಂಥಾಹ್ವಾನದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಸಂಭವಿಸಿತು. ಈ ಅಧ್ಯಾಯದ ಮೊದಲ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಾಷ್ಟ್ರದೊಂದಿಗೆ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವು ತನ್ನನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಸವಾಲಿನ ಕುರಿತು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಎರಡನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರವಾಗುವ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲೇ ಅದು ತನ್ನನ್ನು ಒಂದು ಉದ್ಯಮವಾಗಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಹೆಣಗಿದ ರೀತಿ ಮತ್ತು ಅದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸಮಾಜದ ಜತೆ ಅದು ಹೊಂದಿದ್ದ ಸಂಬಂಧದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮೂರನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಆಗಿನ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ ವಿದ್ಯಮಾನವಾದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಗೆ ಅದು ಹೇಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸಿತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಈ ಅಧ್ಯಾಯದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆಗೆ ಹೇಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ನೀಡಿತು ಎನ್ನುವುದನ್ನೂ ವಿವರವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತದೆ.

ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಯಾವಾಗ ಮೂಕೀ ಯುಗದಿಂದ ಟಾಕೀ ಯುಗಕ್ಕೆ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದುವೋ ಆಗ ಒಂದು ಹೊಸ ಬಗೆಯ ವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದುವು. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭವು ವೈಯುಕ್ತಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದುಕಿನ ಎಲ್ಲಾ ಆಯಾಮಗಳಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ತೀವ್ರ ತೆರನಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿತ್ತು. ಸಾಹಿತ್ಯ, ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾದಂತಹ ಸೃಜನಶೀಲ ಮಾಧ್ಯಮಗಳೂ ಕೂಡಾ ಆ ಸಂದರ್ಭದ ಗಂಭೀರ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳಿಂದ ನುಣುಚಿಕೊಳ್ಳುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ.[1] ಹೊಸ ರಾಷ್ಟ್ರದ ಆಶೋತ್ತರಗಳನ್ನು ಅವುಗಳು ಈಡೇರಿಸಬೇಕಿತ್ತು. ಅದುವರೆಗೂ ಮೂಕಿಯಾಗಿದ್ದ ಸಿನಿಮಾ ಮಾತು ಕಲಿತ ಮಗುವಂತಾಗಿ ಬಹಳಷ್ಟು ವಕ್ತಿಸಲು ಉದ್ಯುಕ್ತವೂ ಆಯ್ತು. ಈ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅದು ಉಭಯ ರೀತಿಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಮಾದರಿಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಯಿತು. ಒಂದು ಅಖಿಲ ಭಾರತಾತ್ಮಕತೆಯ ಭಾರತದ ಅಥವಾ

ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಮಾದರಿ ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಂದು ದೇಶಭಾಷೆಯ ಮೇಲೆ ಆಧರಿತವಾಗಿದ್ದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವೆರಡನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಅನುಸಂಧಾನಿಸಬೇಕಾಯಿತು ಕನ್ನಡದಂತಹ ಸಿನಿಮಾ ಅನುಭವಗಳು. ಇತ್ತ ಭಾರತದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯನ್ನೂ ಪುರಸ್ಕರಿಸುವ, ಅತ್ತ ಕನ್ನಡದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯನ್ನೂ ಮನ್ನಿಸುವ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ಪಂದಿಸಿ ಕನ್ನಡದ ದೇಶವನ್ನು ಕಟ್ಟುವಂತಹ ಕೈಂಕರ್ಯವನ್ನು ನಿಭಾಯಿಸಬೇಕಾಯ್ತು. ಅಂದರೆ ಬಹುತೇಕ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಸಿನಿಮಾಗಳು ದ್ವಿ-ಧ್ರುವೀಯ ಅಸ್ಮಿತೆಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸಬೇಕಾಯ್ತು (ರಾಘವೇಂದ್ರ 2011:22). ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ತೆಲುಗು ಮತ್ತು ಮಲಯಾಳಮ್ ಸೇರಿದಂತೆ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವು ಅದುವರೆಗಿನ ತನ್ನ ಉದ್ಯಮದ ಕೇಂದ್ರವಾದ ಮದ್ರಾಸಿನಿಂದ ತನ್ನ ರಾಜ್ಯದ ರಾಜಧಾನಿಗೆ ಬಹುತೇಕ ಪಲ್ಲಟಗೊಂಡಿತು. ಇದು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಭಾಷೆಯ ಸಿನಿಮಾಗಳು ತವರು ಮನೆಗೆ ಬಂದ ರೀತಿಯ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು (ಶ್ರೀನಿವಾಸ್ 2013:58). ಅಂತಹ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳು ಈಗಾಗಲೇ ಚರ್ಚಿಸಿದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡತನ, ತೆಲುಗುತನಗಳನ್ನೂ ಉದ್ದೀಪಿಸಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದುವು[2]. ಆದ್ದಾಗ್ಯೂ ರಾಜಧಾನಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಆಗ್ರಹಿಸಿದ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನೂ ಅವರು ನೀಗಿಸಬೇಕಾಯ್ತು. ಇವೆರಡರ ನಡುವಿನ ಒಂದು ಸಂಧಾನಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳು ತಮ್ಮನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಬಂದುವು.

ಬಹುತೇಕ ಕನ್ನಡದ ಸಿನಿಮಾಗಳು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಗೆ ಬಹಳ ಧನಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೇ ಸ್ಪಂದಿಸಿದುವು. ಆದರೆ ತೆಲುಗು ಮತ್ತು ತಮಿಳು ಸಿನಿಮಾಗಳು ಮಾತ್ರ ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾ ಪ್ರಾದೇಶಿಕವಾದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯನ್ನು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಬಿಂಬಿಸಿ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿದುವು. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಮಾತ್ರ ಅಖಿಲ ಭಾರತದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಜತೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ರಾಷ್ಟ್ರವನ್ನೂ ಕಟ್ಟುವ ಪ್ರತಿಮಾರೂಪಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತು ಸಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿದುವು. ಅದು ಎಂದಿಗೂ ಇಂತಹ ಉಭಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಸೋಲದೆ ಬಹಳ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿದುವು. ಅದರ ವಿವರಣೆ ಮತ್ತು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಾಯವು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ನಡೆಸುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯಷ್ಟೇ ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿದ್ದ ಇನ್ನೊಂದು ಯುಗಧರ್ಮವೆಂದರೆ ಭಾರತದಂತಹ ರಾಷ್ಟ್ರವು ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿ ಆಧುನಿಕತೆಗೆ ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಭೌತಿಕವಾಗಿ ತೆರೆದುಕೊಂಡಿದ್ದು ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಋಣಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಧನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದ್ದು. ಕನ್ನಡವೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಬಹುತೇಕ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಯಾಮದ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ತಮ್ಮದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದುವು. ಆಧುನಿಕತೆಯ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದಂತಹ ಮೂಲಾಂಶವಾದ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೆ ಮತ್ತದರ ವೈವಿಧ್ಯದ ಅವತಾರಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭಾರತದಂತಹ ರಾಷ್ಟ್ರ ರಾಜ್ಯವು ಪ್ರಾಯೋಜಿಸಿದ ಭೌತಿಕವಾದ ಯೋಜನೆ ಮತ್ತು ಯೋಚನೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಲಯ ಮತ್ತು ಭಾವವನ್ನು ಅವು

ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದುವು. ಕನ್ನಡ ಕೂಡಾ ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಾಗಿರದೆ ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ನೆಹರೂ ಪ್ರಣೀತ ಮಾದರಿ ಮತ್ತು ಪ್ರತೀಕಗಳನ್ನೇ ಬಹುವಾಗಿ ನೆಚ್ಚಿ ಅನುಕರಿಸಿತು. ಹೀಗೆ ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ರಾಷ್ಟ್ರ ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಆಧುನಿಕತೆಗೆ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಹೇಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ನೀಡಿತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಾಯವು ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತದೆ.

***

3.1 ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಎನ್ನುವ ಕಟ್ಟುವ ಕ್ರಮ

ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಪರಂಪರೆ ಭಾರತದ ಕೆಲವೇ ಕೆಲವು ಪರಂಪರೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಹಿಂದಿ, ತಮಿಳು, ತೆಲುಗು, ಮಲಯಾಳಂ, ಮರಾಠಿ, ಅಸ್ಸಾಮೀ ಮತ್ತು ಬಂಗಾಲೀ ಸಿನಿಮಾ ಪರಂಪರೆಗಳಷ್ಟೇ ಅದು ಶಕ್ತಿಶಾಲಿಯಾದುದು ಮತ್ತು ಸತ್ವಪೂರ್ಣವಾದುದು. ಬಹುಶಃ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗ ಉದ್ಯಮವಾಗಿಯೂ ಕೂಡಾ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾದುದು. ಹಿಂದಿ, ತಮಿಳಿನ ನಂತರ ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಿನಿಮಾಗಳ ಉತ್ಪಾದನೆಯನ್ನು ನಾವಿಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಸಿನಿಮಾ ಎನ್ನುವ ಮಾಧ್ಯಮವೇ ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣ. ಅಂತೆಯೇ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಕೂಡಾ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವಿದೆ, ಸಿನಿಮಾ ವಸ್ತುವಿದೆ, ಒಂದು ಉದ್ಯಮವಿದೆ ಮತ್ತು ಇದೆಲ್ಲದರ ಜತೆ ಸಿನಿಮಾ ಭಾಷೆಯ ಸಾಂಗತ್ಯವಿದೆ. ಇಂತಹ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮತ್ತು ಅನನ್ಯಗೊಳ್ಳುವುದು, ನಾವು ಕನ್ನಡವೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸುವ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಅನುಭವವನ್ನು ಈ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಕಾರಣ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬುದೊಂದಿದೆಯೇ?[3] ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನೂ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಕೂಡಾ. ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರರೂಪಿಯಾಗಿ ನಾವು ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಯನ್ನೇ ಪಡೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು: ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬುವ ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆಯಿಲ್ಲ, ಬದಲು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಎಂಬ ಬಹು ಸಾಧ್ಯತೆಯೆಂಬ ಉತ್ತರಕ್ಕಾಗಿ, ಎರಡು: ನಾವು ಪರಿಭಾವಿಸುವ ರಾಜಕೀಯ ಗಡಿರೇಖೆಯ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಜತೆ ಕೊಡಗು, ಕೊಂಕಣಿ, ತುಳು, ಬ್ಯಾರಿ, ಬಂಜಾರ ಮೊದಲಾದ ಸಿನಿಮಾಗಳೂ ಕೂಡಾ ಇವೆಯೆಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ. ಬಹುಶಃ ಇಂತಹ ಅನುಭವ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪರಿಭಾವಿಸಿದ ಕನ್ನಡ ನಾಡನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಅನುಮಾನಿಸಿ ರಾಜ್ಯದೊಳಗೊಂದು ರಾಜ್ಯ, ಮುಖಾಮುಖಿ ಅಥವಾ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಬರಿಯ ಭಾಷಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಭಾವಿಸಲು ಕಷ್ಟವಾಗುವ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಂದೊಡ್ಡುತ್ತವೆ. ಆರಂಭದ ಕನ್ನಡದ ಸಿನಿಮಾದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಇಂದಿನ ಸಿನಿಮಾದವರೆಗೆ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಕಾಳಜಿ ರಾಷ್ಟ್ರವನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಕಾಣ್ಕೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ ಮತ್ತದರ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರತೀಕ ಮತ್ತು ರೂಪಕವೇ

ಕನ್ನಡನಾಡು, ಭುವನೇಶ್ವರಿ, ಕಾವೇರಿ ಮುಂತಾದವುಗಳಾಗಿವೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಧಾರೆ ಅಥವಾ ಜಾನ್ರಾಗಳೆಂದರೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಿನಿಮಾಗಳು. ಮಯೂರ, ಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯ ಮುಂತಾದ ಮಾದರಿಗಳು ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳು ಪರಿಭಾವಿಸುವ, ಕಟ್ಟುವ ಕರ್ನಾಟಕವೆಂಬ ಸ್ವತಂತ್ರೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದ ರಾಷ್ಟ್ರವಾಗುವ ಅಥವಾ 'ನೇಶನ್ ಇನ್ ದಿ ಮೇಕಿಂಗ್' ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗಾಳುವಾಗುವ ತುರ್ತು ಮತ್ತು ಅದು ರೂಪಿಸಿದ ಮತ್ತು ಕಟ್ಟಿದ ಕರ್ನಾಟಕ, ಕರ್ನಾಟಕವೇ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ವತಂತ್ರೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದ ಜರೂರನ್ನು ಹೊತ್ತು ಈ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವೆನ್ನುವ ಒತ್ತಡದ ಅನುಭವಗಳಾದುವೇ? ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಕೂಡಾ ಪ್ರಮುಖವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಎನ್ನುವ ಅನುಭವವನ್ನು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಮುಖಾಮುಖಿಗೊಂಡರೆ ಅದು ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ಈಗಿನ ರಾಜಕೀಯ ಗಡಿಯ ಪ್ರತಿಫಲನವೇ ಅಲ್ಲವೆಂದೂ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಬಗೆಗೆ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಿದ ವಿದ್ವಾಂಸ ಎಂ.ಕೆ.ರಾಘವೇಂದ್ರ ಅವರು ಹೇಳುವ ಹಾಗೆ ಮತ್ತು ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಅನುಭವವೂ ಆಗಿರುವ ಹಾಗೆ ಆರಂಭದ ಕನ್ನಡದ ಮೂಕಿ ಮತ್ತು ಟಾಕೀ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ಬರೀ ಹಳೆಯ ಮೈಸೂರನ್ನು ಅಂದರೆ ಈಗಿನ ಬೆಂಗಳೂರು, ಮೈಸೂರು ಮತ್ತು ಮಂಡ್ಯಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ವ್ಯಾಪಿಸಿ ಮುಟ್ಟಿತ್ತು. ಬಹುಶಃ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಅನುಭವಗಳು ಕೂಡಾ, ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕ ನೆಲೆ ಮತ್ತು ಮೂಲಾಂಶಗಳೂ ಕೂಡಾ ಇಂತಹ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿರಬೇಕು.

ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದು 1934ರಲ್ಲಿ, ಆದರೆ ಈ ಮೊದಲೇ 1931ರಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿಯ ಮೊದಲ ವಾಕ್ಚಿತ್ರ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ಅದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬಂಗಾಳೀ, ತೆಲುಗು ಮತ್ತು ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ ಟಾಕೀ ಚಿತ್ರಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದುವು. ಮದ್ರಾಸ್, ಮುಂಬೈ ಮತ್ತು ಕಲ್ಕತ್ತಾಗಳು ಆ ಹೊತ್ತಿಗೆ ವಸಾಹತುಶಾಹೀ ಕಾಲದ ಬಂದರುಗಳಾಗಿದ್ದುವು. ಇವುಗಳ ಮೂಲಕ ಆ ಪಟ್ಟಣಗಳು ಬಹುಬೇಗ ಆಧುನಿಕತೆಗೆ ತಮ್ಮನ್ನು ತೆರೆದುಕೊಂಡಿದ್ದುವು. ಸಿನಿಮಾ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಉಪ-ಉತ್ಪನ್ನವಾಗಿ ಬಹುಬೇಗ ಈ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆ ಕಾಲದ ಕರ್ನಾಟಕ ಬರೀ ಹಳೆಯ ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿತ್ತು. ಕೊಡಗು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ರಾಜ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಬಳ್ಳಾರಿ ಮತ್ತು ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡವು ಮದ್ರಾಸ್ ಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿತ್ತು. ಈಗಿನ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಹುಭಾಗ ಮುಂಬೈ ಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿತ್ತು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಮದ್ರಾಸ್ ಒಂದು ಸಿನಿಮಾ ನಿರ್ಮಾಣದ ನಗರವಾಗಿ ಬೆಳೆದ ಹಾಗೆ ಹಾಗೂ ಮುಂಬೈ ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾದ ಮೊದಲ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಕಂಡ ಹಾಗೆ ಬೆಂಗಳೂರು ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸದೆ ಹಿಂದೆ ಬಿದ್ದಿತ್ತು. ಹೀಗೆ ಬೆಂಗಳೂರು ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಒಂದು ಸಿನಿಮಾ ಉದ್ಯಮವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಲು

ಇದ್ದ ಕೆಲವು ತೊಡಕುಗಳಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾರಣ ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾದದ್ದು. ಇದಲ್ಲದೇ ಹಳೆ ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿ ಅದನ್ನೊಂದು ಮನರಂಜನೆ ಮತ್ತು ಉದ್ದಿಮೆಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪರಿಗಣಿಸಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಹಣ ಹೂಡುವ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿದ್ದ ಶ್ರೀಮಂತರು ಯೋಚಿಸಿರಲಿಲ್ಲ.

3.2 ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಸಂಬಂಧ: ಜಾನ್ರಾ, ಉದ್ಯಮ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾದ ಸೋಸಿಯಾಲಜಿ

ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ ಸಂಬಂಧ ಕೂಡಾ ಬಹು ಸಂಕೀರ್ಣ ಮತ್ತು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಭಾರತ ಮತ್ತು ಕರ್ನಾಟಕದಂತಹ ಸಮಾಜಗಳಿಗೆ ಆರಂಭಿಕ ಸಿನಿಮಾ ಬರಿಯ ಒಂದು ಕೌತುಕವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಬದಲು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮತ್ತು ಫ್ಯೂಡಲ್ ಮಾದರಿಯ ನಮ್ಮ ರೀತಿಯ ಸಮಾಜಗಳು ನಿರ್ಭಿಡೆಯ, ಮುಕ್ತ ಮನಸ್ಸಿನ ಮತ್ತು ಉದಾರವಾದ ನೆಲೆಯ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಮುಖಾಮುಖಿಯ ಕೊರತೆಯ ಒಂದು ನೆಲೆಯೂ ಕೂಡಾ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿದೆ. ಸಿನಿಮಾವೆಂಬ ಆಧುನಿಕತೆಯ ರೂಪವನ್ನು ಇಂತಹ ಸಮಾಜ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾದ, ಎದುರುಗೊಳ್ಳಲು ತಯಾರಿ ನಡೆಸಿದ ನಂತರ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ವಿಧಿನಿಷೇಧಗಳ ಹೊರತಾಗಿಯೂ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಸ್ಥಳೀಯ, ತೃತೀಯ ಜಗತ್ತಿನ ಅಥವಾ ವಸಾಹತೀಕರಣಕ್ಕೊಳಪಟ್ಟ ಸಮುದಾಯಗಳು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಬಗೆಯ ತಾಕಲಾಟಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಹೊತ್ತಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿ ನಟನೆ–ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಮೇಲೆ ತೀರಾ ಮಡಿವಂತಿಕೆಯಿತ್ತು. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ತಾವು ಮೇಲ್ವರ್ಗಗಳು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ ವರ್ಗ–ಜಾತಿಗಳು ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಮಹಿಳೆಯಂತೂ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ದುಸ್ತರವೇ ಆಗಿತ್ತು. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಅವಕಾಶದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ಬಹುಶಃ ಇಂತಹ ವಿದ್ಯಮಾನ ಭಾರತ ಮತ್ತು ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಬದಲು ಯುರೋಪಿನ ಮತ್ತು ಅಮೇರಿಕಾದಲ್ಲಿ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ ಹೆಜ್ಜೆಯಿಟ್ಟಾಗ ಕೂಡಾ ನಡೆದಂತದ್ದಾಗಿದೆ. ಈ ನೆಲೆಯಿಂದ ಕರ್ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಸಂದರ್ಭ 'ಥಾಮಸ್ ಆಲ್ವಾ ಎಡಿಸನ್'ನ 'ದಿ ಕಿಸ್' ಪ್ರದರ್ಶಿತಗೊಂಡಾಗ ಮೂಗು ಮುರಿದು, ಮುಖ ಸಿಂಡರಿಸಿದವರೇ ಹೆಚ್ಚು. ಹೆಂಗಸರಂತೂ ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಇನ್ನೆಲ್ಲೋ ನೋಡುತ್ತಲೋ, ಕತ್ತನ್ನು ಬೇರೆಲ್ಲೋ ತಿರುಗಿಸುತ್ತಲೋ ಅಥವಾ ಸೆರಗಿನ ಮೂಲಕ ಸಂಪೂರ್ಣ ಮುಖ ಮುಚ್ಚಿ ಚುಂಬನದ ದೃಶ್ಯ ಮರೆಯಾಗುವವರೆಗೆ ಸಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಂತಹ ಮನೋಭಾವ ಮತ್ತು ಕೊಸರಿಕೆಯನ್ನು 1936ರಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧವಾದ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಮೊದಲ ಸಾಮಾಜಿಕ

ಚಿತ್ರವಾದ 'ಸಂಸಾರ ನೌಕೆ'ಯವರೆಗೂ ಕೂಡಾ ನೋಡಬಹುದು. ಸಂಸಾರ ನೌಕೆಯ ನಾಯಕಿಯಾಗಿ ಮೊದಲು ಆಯ್ಕೆಯಾಗಿದ್ದ ಎಸ್.ಕೆ. ಪದ್ಮಾದೇವಿ ಹೇಳುವ ಈ ಮಾತುಗಳೇ ಆ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ರೂಪಕವಾಗಿದೆ. ಅದೇನೆಂದರೆ, 'ಸಂಸಾರ ನೌಕೆ'ಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಲವ್‌ಸೀನ್ ಇತ್ತು. ವಿಕಾರವೇನೂ ಅಲ್ಲ, ಹಾಡು ಹಾಡುತ್ತಾ ಕೈ ಕೈ ಹಿಡಿದುಕೊಳ್ಳುವುದಷ್ಟೇ. ಅದಕ್ಕೂ ನನಗೆ ಹಿಂಜರಿಕೆ. ಬಿ.ಆರ್.ಪಂತುಲು, ಸಿಂಹ ಎಲ್ರೂ ನನ್ನನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಪಟ್ಟರೂ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಕೊನೆಗೆ ಎಂ.ವಿ. ರಾಜಮ್ಮ ನನ್ನ ಬದಲು ನಾಯಕಿಯಾದರು' (ವಿಜಯಾ, ಸಿಂಗ್, ರಾವ್ 2001:58). ಬಹುಶಃ ಇಂತಹ ಸಂದಿಗ್ಧತೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಧಿ ನಿಷೇಧಗಳು, ಪುರುಷ ಪ್ರಧಾನೀಯ ಮೌಲ್ಯವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಮಾಧ್ಯಮ ಬಹಳ ಗಂಭೀರವಾದ ಮುಖಾಮುಖಿ ಮತ್ತು ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದುದನ್ನು, ತನ್ಮೂಲಕ ಪ್ರಭಾವಿಯಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಜನಮಾನಸದ ಮೇಲೆ ವಿಜಯ ಸಾಧಿಸಿದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಇದರ ಮೂಲಕ ನಾವು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಭಾರತೀಯ ಚಲನಚಿತ್ರ ಪಿತಾಮಹ ದಾದಾ ಸಾಹೇಬ್ ಫಾಲ್ಕೆ ಕೂಡಾ ಈ ಸಂಧಿಗ್ದವನ್ನು ಎದುರಿಸಿದ್ದರು.[4] ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪುಣೆ, ಗಿರ್ಗಾವ್‌ನ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ, ಅಭಿನಯಿಸುವುದೇ ತಥಾಕಥಿತ ಉನ್ನತ ಜಾತಿಯವರಿಗೆ ದುಸ್ತರವಾಗಿತ್ತು. ಫಾಲ್ಕೆ ತನ್ನ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿತ ನಾಟಕ, ಚಲಿಸುವ ಚಿತ್ರವೆಂತೆಲ್ಲಾ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಕರೆದಿದ್ದರು, ಆದರೆ ನಂತರ ಅವರು ಹೊಸ ಹೆಸರಾದ 'ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರಾಚೀ ಫ್ಯಾಕ್ಟರಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ನೀಡಿದ ಕಾರಣ ಅವರಿಗೆ ನಟ, ಸಹನಟರು ಮತ್ತು ಕೆಲಸಗಾರರು ಲಭಿಸುವಂತಾಯಿತು.

ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ತುಸು ವಿಳಂಬವಾಗಿ ಘಟಿಸಿದರೂ ಕೂಡಾ ಸಿನಿಮಾ ಉದ್ಯಮ-ಚಿತ್ರ ವಿತರಣೆಯಂತಹ ವಾಣಿಜ್ಯಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರು ಗಣನೀಯವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿತ್ತು. ಯುರೋಪಿನ ಮತ್ತು ಅಮೇರಿಕಾದ ಮೂಕೀ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ವಾಕ್ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಮೂಲಕ ವಿತರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಸುಮಾರು ದಶಕದವರೆಗೆ ಸಿಲೋನಿಗೆ, ಬೆಂಗಳೂರಿನಿಂದಲೇ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇಂತಹ ಒಂದು ಉದ್ದಿಮೆ ಮತ್ತು ವಾಣಿಜ್ಯದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ನಾವು ಗುಜರಾತ್, ರಾಜಸ್ತಾನ ಮತ್ತು ಮುಂಬೈನಿಂದ ಬಂದು ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದ್ದ ಜೈನ ವಣಿಕ ಸಮುದಾಯಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕು. ಮುಂಬೈನ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರಪಂಚ ಆರಂಭವಾಗಲು ಹೇಗೆ ಪಾರ್ಸಿ ವ್ಯಾಪಾರಿಗಳು ಕಾರಣರಾದರೋ, ಕಲ್ಕತ್ತೆಯ ವಣಿಕರು ಅಲ್ಲಿನ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಹೇಗೆ ಬೆಳೆಸಿದರೋ, ಲಾಹೋರ್‌ನ ವಣಿಕರು ಆ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮಕ್ಕೆ ಅಡಿಪಾಯ ಹಾಕಿದರೋ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದ ಮಾರ್ವಾಡಿ ವರ್ತಕರು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬ ಉದ್ದಿಮೆ, ಮನರಂಜನೆ ಮತ್ತಿತರ ಅಂಶಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಹೊಸ ವಿದ್ಯಮಾನವನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಕಾರಣರಾದರು. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದ ಮತ್ತು ಉದ್ದಿಮೆಯ

ಸೋಶಿಯಾಲಜಿ ರೂಪಿತಗೊಂಡಿರುವುದು ಹೀಗೆ. ಬಹುಶಃ ದೂರತೀರದಿಂದ ಇಷ್ಟು ದೂರದ ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಬರುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು. ಬಂದು ಸಿನಿಮಾ, ನಾಟಕದಂತಹ, ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜ ಕಟ್ಟುಪಾಡು ವಿಧಿಸಿದ್ದ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುವ ಹಿಂದೆ ಕೆಚ್ಚು, ಧೈರ್ಯ, ವಾಣಿಜ್ಯದ ಹಿತಾಸಕ್ತಿ, ಸೃಜನಶೀಲ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅರಿವು ಮತ್ತು ಪ್ರೀತಿ ಮತ್ತು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಅಂತಹ ಸಮುದಾಯ ಮತ್ತು ಜನರ ಅನಾಮಧೇಯತೆಯೂ ಕೂಡಾ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ಗುಣ ಮತ್ತು ಪ್ರೇರಣೆಗಳಾಗಿ ಘಟಿಸಿದ್ದರ ಕಾರಣದಿಂದಲೇನೋ ಎನ್ನುವ ಹಾಗಿದೆ. ವಾಣಿಜ್ಯ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಯೂ ಕೂಡಾ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಒಂದು ಅಂಶವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಆರಂಭಿಸಿತು. ಕನ್ನಡಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮುಂಚೆ ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ, ಸ್ಟುಡಿಯೋ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನ ಆರಂಭಿಸಿದ ತೆಲುಗು ಸಿನಿಮಾ ಪಿತಾಮಹರಾದ ರಘುಪತಿ ವೆಂಕಯ್ಯರ ಸ್ಟುಡಿಯೋ ಮಾತ್ರ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿತ್ತು. ಬಹುಶಃ ಬೆಂಗಳೂರು ವಾಣಿಜ್ಯ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲು ಕಾರಣವಾಗದ್ದು ಈ ಮಾರ್ವಾಡಿ ಜೈನ ವರ್ತಕರುಗಳ ಕಾರಣದಿಂದ.[5] ಇಂತಹ ಸಮುದಾಯಗಳ ಆನುಷಂಗಿಕ ಗುಣಗಳೇ ಉದ್ಯಮಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತೆನ್ನುವುದು ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರಕಾರರ ಪ್ರಮುಖವಾದ ವಾದವಾಗಿದೆ.

ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಸಂಬಂಧ ಬಹು ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಮತ್ತು ಅನನ್ಯವಾದುದು. ಭಾರತದಲ್ಲೆಡೆ ಸಂಭವಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವು ಕೂಡಾ ಕನ್ನಡದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಪ್ರೇರಿತ ಮತ್ತು ಚೋದಿತವಾಯಿತು. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದ ಮುಂಚೂಣಿಯ ಬಂಟರೆಲ್ಲಾ ನಾಟಕರಂಗದಿಂದಲೇ ಬಂದವರು. 1924ರ ಹೊತ್ತಿಗೇ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡವು. ಬಹುಶಃ ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣನವರ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಜಗತ್ತು ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣ, ಹರಿಭ್ಯಾ ದೇಸಾಯಿ, ಎಂ.ಭವನಾನಿ ಮತ್ತು ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ ಆರಂಭದ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರು. ಆರಂಭದ ಅನೇಕ ಮೂಕಿ ಚಿತ್ರಗಳ ಸಹಿತ ಸರಿಸುಮಾರು 45ಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ವೀರಣ್ಣನವರ ನಾಟಕ ಕಂಪೆನಿ ತಯಾರಿಸಿತು. ವೀರಣ್ಣನವರ 'ಹಿಸ್ ಲವ್ ಅಫೇರ್' ಮತ್ತು 1924ರಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಭಕ್ತ ಕಬೀರ, ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪೆನಿ ಸುಮಾರು 1920ರ ದಶಕದ ಹೊತ್ತಿಗೇನೇ ತುಂಬಾ ಪ್ರೌಢವಾದ ಉದ್ದಿಮೆಯಾಗಿತ್ತು. ಆಧುನಿಕತೆಯು ನಿರೂಪಿಸಿದ ವಾಣಿಜ್ಯದ ಎಲ್ಲಾ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಅದು ಹೊಂದಿತ್ತು. ಆಧುನಿಕ ಉದ್ದಿಮೆ ಮತ್ತು ಕಂಪೆನಿ ಹೊಂದಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಷೇರುಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕೂಡಾ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪೆನಿ ಹೊಂದಿತ್ತು. ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪೆನಿ ಆ ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೇ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದ 'ಒರಿಯಂಟಲ್ ಬ್ಯಾಂಕ್'ನ ಜತೆ ವ್ಯವಹಾರವನ್ನು ಕುದುರಿಸಿತ್ತು. ವೀರಣ್ಣ, ಸಿನಿಮಾ ತಯಾರಿಕೆಗಾಗಿಯೇ

'ಕರ್ನಾಟಕ ಫಿಕ್ಚರ್ಸ್ ಕಾರ್ಪೋರೇಶನ್' ಎಂಬ ಸಂಸ್ಥೆ ಸ್ಥಾಪಿಸಿ ಸರಿಸುಮಾರು 50,000 ರೂಪಾಯಿಯಷ್ಟು ಬೆಲೆಯ ಶೇರುಗಳನ್ನು ಮಾರಿದ್ದರು. ಈ ಸಂಸ್ಥೆ 'ಸಾಂಗ್ ಆಫ್ ಲೈಫ್', 'ಹಿಸ್ ಲವ್ ಅಫೇರ್' ಮತ್ತು 'ಹರಿಮಾಯ' ಎನ್ನುವ ಮೂರು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿತು. ವೀರಣ್ಣನವರಿಗೆ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯ ಹಾಗೂ ಅವರ ಕಂಪೆನಿ ನಿರ್ವಹಣೆ ಅನುಭವವಿತ್ತಾದರೂ ಸಿನಿಮಾ ನಿರ್ಮಾಣದ ಬಗ್ಗೆ, ಲ್ಯಾಬ್, ಪ್ರೊಸೆಸಿಂಗ್, ಸ್ಟುಡಿಯೋದ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಿರಲಿಲ್ಲವಾದ ಕಾರಣ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮೂಕೀ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲಿಲ್ಲ. ಬದಲು 1933–34ರ ನಂತರ ವಾಕ್ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದರು. ಆದರೂ ಆರಂಭದ ಮೂಕೀ ಚಿತ್ರಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವೀರಣ್ಣನವರು ತುಂಬಾ ಪ್ರಮುಖರಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. 1924ರ ಇವರ ಮೊತ್ತ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರ, 'ಭಕ್ತ ಕಬೀರ' ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅದೇ ಹೆಸರಿನ ನಾಟಕವನ್ನೇ ಚಿತ್ರೀಕರಣ ಮಾಡಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಂತಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಮಾಧ್ಯಮದ ಕುರಿತ ಅವರ ಕುತೂಹಲ, ತಹತಹಿಕೆ ಮತ್ತದರ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿನ ಶ್ರಮ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಮೆಚ್ಚಬೇಕಾದುದು. ಕೋಟು, ಬೂಟು, ಸೂಟುಗಳ ಆಧುನಿಕತೆಯ ರೂಪಕಗಳನ್ನು ತೊಟ್ಟ, ಆಧುನಿಕತೆ ತಂದ ವಾಣಿಜ್ಯದ ವಿಸ್ತರಣೆಯಾದ ಕಂಪೆನಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ನಾಟಕವಾಡಿ, ಅದರ ಇನ್ನೊಂದು ಅಚ್ಚರಿಯಾದ ಸಿನಿಮಾವೆಂಬ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಒಂದು ಕಡೆ ಆಯ್ಕೆಮಾಡಿಕೊಂಡು ಸಮನಾಂತರವಾಗಿ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾಗಳ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಪ್ರದೇಶ ಮತ್ತು ದೇಶದಿಂದಲೇ ಆಯ್ದು ಒಂದು ರೀತಿ ಈ ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ನಡುವೆ ಸಾಧಿಸುವ ಅನುಸಂಧಾನದ ಹಾಗೆ ಕೂಡಾ ವೀರಣ್ಣನಂತವರು ಕಾಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಂಥರಾ ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿ ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕತೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಮಿಡಲ್‌ಕ್ಲಾಸ್ ಇಂಟೆಲಿಜೆನ್ಸಿಯಾ ಅಥವಾ ಶಿಕ್ಷಿತ ಬುದ್ಧಿವಂತ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದಂತಹ ಅವತಾರದ ರೂಪವಾಗಿ ಕೂಡಾ ನಾವು ವಿವರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದೇನೋ? ಅಥವಾ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹೀ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಭುತ್ವವು ತನ್ನ ವಸಾಹತು ಸಮಾಜದ ಮೇಲೆ ಉಂಟು ಮಾಡಿದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟು ಮತ್ತು ಪಲ್ಲಟಗಳ ಸಂಧಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ಲೊಕೇಟ್ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಕೂಡಾ ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಇದೊಂದು ರೀತಿ ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ತಂದ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹೀ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ತೃತೀಯ ಜಗತ್ತು ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದ ಸಮುದಾಯ ಹಾಗೂ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ರೆಸ್‌ಪಾನ್ಸ್‌ನ ಹಾಗೆ ಕೂಡಾ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಸಿನಿಮಾ ಸಂವೇದನೆ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾಕ್ಕೆ ಅವರು ನೀಡಿದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಅಥವಾ ರೆಸ್‌ಪಾನ್ಸ್ ಕೂಡಾ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಮೂಸೆಯಿಂದಲೇ ಒದಗಿದ್ದೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಕಾರಂತರು ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದಿದ್ದು ಯುರೋಪ್ ಮತ್ತು ರಷ್ಯಾದಿಂದ. ರಷ್ಯಾದಿಂದ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ದೇಶನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಇವರು ತರಿಸಿದರು. ರಷ್ಯಾದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಿರ್ದೇಶಕ ಪುಡೋವ್ಕಿನ್‌ನ 'ಫಿಲಂ ಟೆಕ್ನಿಕ್' ಕೃತಿ ಹಾಗೂ ಸರ್ಗಿ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೀನ್‌ನ

ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾದರು. ಕಾರಂತರು ಕೊಡಾಕ್ ಕಂಪೆನಿಯಿಂದ ಫಿಲ್ಮ್ ತರಿಸಿಕೊಂಡರು. ಬ್ರಿಟೀಷರು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ್ದ ಫಿಲ್ಮ್ ಡಿವಿಶನ್ನಿನ ತಂತ್ರಜ್ಞರಿಂದ ಪ್ರೊಸೆಸಿಂಗ್ ಅನ್ನು ಕಲಿತರು. ಕಾರಂತರ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರವೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಿತ್ರವಾದ 'ಡೊಮಿಂಗೋ'.[6] ಇದು ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತೆಯನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಚಿತ್ರ. ಬಹುಶಃ ಭಾರತೀಯ ಆರಂಭಿಕ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲೇ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಚಿತ್ರ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಆರಂಭದ ಮೂಕೀ ಚಿತ್ರಗಳ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಸೋಶಿಯಲ್ ಜಾನ್ರಾ ಅಥವಾ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಿತ್ರಗಳೇ ಕಡಿಮೆ, ಬದಲು ಮೈತಾಲಜಿಕಲ್ ಅಥವಾ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವಿನ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಜಾಸ್ತಿ. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮೈತಾಲಜಿಯೇ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾಗಿದ್ದ ಬಗೆಯನ್ನು ಮುರಿದು ಈ ರೀತಿ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತೆ ವಸ್ತುವಿನ 'ಸೋಶಿಯಲ್ ಜಾನ್ರಾ' ಸಿನಿಮಾ ಮಾಡಬೇಕೆನ್ನುವ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೇ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಹೊರಗಿನ ವಿಚಾರ–ಬೌದ್ಧಿಕತೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಕಾರಂತ ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಸಾಧಿಸಿದ ಸಂವಾದದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ನಮಗೆ ಮನಗಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾರಂತರಿಗೆ ಇದು ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದ್ದು ಭಾರತದ ಈ ಜಾತೀಯ ಮತ್ತು ಫ್ಯೂಡಲ್ ನೆಲೆಯ ಏಣಿಶ್ರೇಣಿಯನ್ನು ನಿವಾರಿಸುವ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಹಾಗೂ ಅದನ್ನು ತಂದ ಆಧುನಿಕತೆಯಿಂದಾಗಿ.

ಸತೀ ಸುಲೋಚನಾದ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಟಾಕೀ ಚಿತ್ರ ಪರಂಪರೆ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಆದರೆ ಈ ಮೊದಲಿನ ಮೂಕೀ ಯುಗದಲ್ಲಿ ತಯಾರಾದ 95% ಚಿತ್ರಗಳು ಪೌರಾಣಿಕ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿದ್ದು, ಬರೀ 5% ಚಿತ್ರಗಳು ಈ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವಿನ ಮೇಲೆ ರಚಿತವಾದುವು. ಬಹುಶಃ ಭಾರತದಂತಹ ಸಮಾಜ ಆಧುನಿಕತೆಗೆ ಆಗತಾನೆ ಒಗ್ಗಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ತನ್ನ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮತ್ತು ಫ್ಯೂಡಲ್ ಮಾದರಿ ಮತ್ತು ಸಂರಚನೆಯಿಂದ ಅದು ಹೊರ ಬರಬೇಕಿತ್ತು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭಾರತ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡದ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭ ಈ ರೀತಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನೆಚ್ಚಿಕೊಂಡು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುವುದು ತ್ರಾಸದಾಯಕವಾಗಿತ್ತು. ಬಹುಶಃ ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಫಾಲ್ಕೆ ಕೂಡಾ ಪೌರಾಣಿಕ (ಮೈತಾಲಾಜಿಕಲ್) ವಸ್ತುಗಳನ್ನೇ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಭಾರತದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರದೇಶಗಳ ಹಾಗೆ ಕನ್ನಡದ ಅಂದಿನ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರದೇಶ ಹೊಂದಿದ್ದ ಕಥನ ಮತ್ತು ಕಲ್ಚರಲ್ ಇತೋಸ್ (ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆವರಣ) ಜನಪದ, ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿತ್ತು. ಮಹಾಭಾರತ–ರಾಮಾಯಣದ ಪ್ರದೇಶ–ಭಾಷಾ–ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆವೃತ್ತಿಗಳು ಮೌಖಿಕ ಮತ್ತು ಬಾಯ್ದೆರೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಜನಮಾನಸದ ಮೇಲೆ ವಿಜಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ್ದವು. ಬಹುಶಃ ಇದರ ಜತೆಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ, ನಾಟಕ, ದೊಡ್ಡಾಟ, ಸಣ್ಣಾಟ ಮತ್ತು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತದಂತಹ ಮನರಂಜನೆಯ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಹಾಗೂ ದೃಶ್ಯ ಪ್ರಸ್ತುತಿಗಳು ಈ ರೀತಿಯ ವಾತಾವರಣದ ವಾಹಕವಾಗಿತ್ತು. ಬಹುಶಃ ಫಾಲ್ಕೆ ಸೇರಿದಂತೆ ಕನ್ನಡದ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಪಕರು ಆಧುನಿಕತೆ ಕೊಡಮಾಡಿದ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದ ಮೂಲಕ ಭಾರತದ್ದೇ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡದ್ದೇ ಆದ ವಸ್ತು ವಿಷಯಗಳನ್ನು

ನಿರೂಪಿಸಿದರು. ಅನುಸಂಧಾನದ ಹೊಸ ಕಾಣ್ಕೆಯನ್ನು ಕಂಡರು. ಇದರೊಂದಿಗೆ ಸಿನಿಮಾ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನೇ ಅನುಮಾನಿಸುತ್ತಿದ್ದ, ಆಧುನಿಕತೆಯ ಭೌತಿಕ ಅನುಭವವನ್ನೇ ಗುಮಾನಿಯಿಂದ ಗಮನಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಜನಸಮುದಾಯಗಳ ನಡುವೆ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಒಂದು ಉದ್ದಿಮೆ ಮತ್ತು ಆಕರ್ಷಕ ಮನರಂಜನೆಯ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಬೇಕಾದ ಅನೇಕ ಅಗತ್ಯತೆಗಳು ಕೂಡಾ ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿದ್ದುವು. ಆ ಕಾಲದ ಸಿನಿಮಾಕ್ಕೆ ಅದು ಪೂರೈಸಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬೇಡಿಕೆಗಳಿದ್ದುವು. ಬಹುಶಃ ಅಂತಹ ಒಂದು ಬೇಡಿಕೆಯೇ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವಸ್ತು ವಿಷಯಗಳೇ ಸಿನಿಮಾದ ವಸ್ತು–ಕಥೆ–ಕಥನಗಳಾಗಿ ಬರಬೇಕಾದುದಾಗಿತ್ತು. ಇದು ಒಂದು ರೀತಿ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕತೆಯ ಅನುಸಂಧಾನವೂ ಕೂಡಾ ಆಗಿದೆ. ವಸ್ತು ಸಂಪ್ರದಾಯಸ್ಥವಾದರೆ, ಅದು ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುವ ಮಾಧ್ಯಮ ಆಧುನಿಕವಾದದ್ದು, ಆಗತಾನೇ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು.ಮತ್ತದು ಯುರೋಪಿನ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಕ್ರಾಂತಿ ಮತ್ತು ಔದ್ಯೋಗಿಕ ಕ್ರಾಂತಿ ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕತೆಯು ರೂಪಿಸಿದ್ದಾಗಿತ್ತು. ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇದು ಸಿನಿಮಾದ ಮೂಲಕ ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ವಸಾಹತುಶಾಹೀ ಹೀಗೆ ಎರಡು ಅನುಭವಗಳನ್ನು ವಿಭಿನ್ನ ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುವುದೇ ಆಗಿತ್ತು. ಹೀಗಿರುವಾಗ ಇವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇದ್ದ ಗುಮಾನಿ, ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ನೋಡುವ ಕ್ರಮ, ಮನಸ್ಸಿಲ್ಲದ ಮನಸ್ಸು, ನಿಧಾನತೆ ಮತ್ತು ತನ್ನತನ ಕರಗಬಹುದೆಂಬ ಅಸುರಕ್ಷತೆ ಮುಂತಾದ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಕೂಡಾ ಆ ಕಾಲದ ಸಿನಿಮಾ ಮೈತಾಲಜಿಕಲ್ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೇ ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದರ ಹಿಂದಿನ ಕಾರಣ. ಇದಲ್ಲದೇ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡದ ಅನುಭವವೂ ಆಗಿದ್ದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ ಕೂಡಾ ಕನ್ನಡದ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ ಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಕಾರಣವಾಗಿತ್ತು.

ಕನ್ನಡದ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಕಲಾವಿದರ ಬಗ್ಗೆ, ಅವರ ಜಾತಿ ಮತ್ತು ಸಮುದಾಯದ ಬಗ್ಗೆ ಅಂದರೆ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದ ಸೋಷಿಯಾಲಜಿಯ ಚರ್ಚೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ ಮತ್ತು ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಗಮನಹರಿಸುವುದು ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇದಲ್ಲದೇ ನಗರ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾದ ಸಂಬಂಧದ ವಿವೇಚನೆ ಕೂಡಾ ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾದುದು. ಮುಂಬೈ ಸಿನಿಮಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂಬೈ ನಗರವೇ ಯಾಕೆಂದರೆ ಸಿನಿಮಾ ನೋಡುವುದೇ ಆ ಕಾಲದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ, ಮಡಿ ಮತ್ತು ಬ್ರಾಹ್ಮಣಸ್ಥ ಜಾತಿ ಮತ್ತು ಸಮುದಾಯಗಳಿಗೆ ನಿಷಿದ್ಧವಾಗಿತ್ತು. ಹಾಗಿರುವಾಗ ಸಿನಿಮಾದ ಆಗಿನ ಕಲಾವಿದರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಏನು? ಎನ್ನುವುದೂ ಕೂಡಾ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಹುಶಃ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಕನ್ನಡ, ತಮಿಳು ಮತ್ತು ತೆಲುಗು ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಇದೇ ರೀತಿಯ ಸ್ಥಿತಿಯಿತ್ತು. ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಲಾವಿದರು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದ ಹಿಂದುಳಿದ ವರ್ಗಗಳಿಂದ ಬಂದವರಾಗಿದ್ದರು. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ನೇಕಾರ, ಗಾಣಿಗ ಮತ್ತಿತರ ವೃತ್ತಿ ಕುಶಲ ಅಥವಾ ಕರಕುಶಲ (ಆರ್ಟಿಝಾನ್)

ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಬಂದಂತಹ ಸಮುದಾಯ ಮತ್ತು ಜಾತಿಗಳು ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿದ್ದುವು. ಈ ರೀತಿಯ ಸಮುದಾಯಗಳಿಗೆ ಕೆಲವು ವಿಶೇಷವಾದ ಗುಣ, ಅವಕಾಶಗಳು ಮತ್ತು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿದ್ದುವು. ಒಂದು, ಈ ಸಮುದಾಯಗಳು ಮತ್ತು ಜನರು ತಮ್ಮ ವೃತ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿತವಾದ ಕುಶಲತೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ವಿಶೇಷವಾದ ನೈಪುಣ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ಆ ಕಾಲದ ನಟ ನಟಿಯರು ಕುದುರೆ ಸವಾರಿ, ಸೈಕಲ್ ಸವಾರಿ, ಈಜು ಮುಂತಾದ ಕೌಶಲ್ಯಗಳನ್ನು ಕಲಿಯಬೇಕಿತ್ತು. ಆಗ ಡ್ಯೂಪ್ ಅಥವಾ ಸ್ಟಂಟ್ ಕಲಾವಿದನೆಂಬ ವಿಶೇಷ ವರ್ಗವಿರಲಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು ಕಲಾವಿದರೇ ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಿತ್ತು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಹೊಸ ಕಲಿಕೆಯು ಈ ತೆರನಾದ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಸಲೀಸಾಗಿತ್ತು. ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಮುಖವಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿಂದ ಕಲಾವಿದ ಮತ್ತು ಒಬ್ಬ ಆರ್ಟಿಸ್ಟ್ ಸಾಧಿಸಬೇಕಿದ್ದ, ಹೊಂದಬೇಕಿದ್ದ ನಿರ್ಭಿಡೆ, ಧೈರ್ಯ ಮತ್ತು ಮುಂಚೂಣಿತನಗಳು, ಬಹುಶಃ ಇಂತಹ ಗುಣಗಳನ್ನು ಇಂತಹ ವೃತ್ತಿ ಕುಶಲ ಸಮುದಾಯಗಳು ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದ ಕಾರಣ ಇಂತಹ ಹೊಸ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಅವರು ಬೇಗನೇ ಒಗ್ಗಿ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಕನ್ನಡ, ತೆಲುಗು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ಇದನ್ನು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸಲು ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ತೆಲುಗಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತೆಲುಗು ಸಿನಿಮಾದ ಪ್ರವರ್ತಕಿ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಪಡೆದ ಮೊದಲ ಮಹಿಳಾ ನಿರ್ಮಾಪಕಿ ಕನ್ನಾಂಬಾ ಅವರದು ಕೂಡಾ ಇದೇ ರೀತಿಯ ಬದುಕಾಗಿತ್ತು. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯಂತೂ ನಾವು ಅನೇಕ ಇಂತಹ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಉತ್ತರಭಾರತದಲ್ಲಂತೂ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಹಿಂದಿ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತವಾಯಿಫ್ಸ್ ಸಮುದಾಯ ನಿರ್ವಹಿಸಿ, ರೂಪುಗೊಳಿಸಿದ ನೆಲೆಯನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದಾಗಿದೆ (ಭೌಮಿಕ್ 2001:19). ಆದರೆ 1950ರ ನಂತರ ತುಸು ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿತು ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ನಿರ್ಮಾಣ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದರು 'ಮಾಸ್' ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾ ವೈವಿಧ್ಯದ ಸಮುದಾಯಗಳಿಂದ ಬಂದಿತು. ಈ ವೃತ್ತಿ ಕುಶಲ ಸಮುದಾಯಗಳ ಜತೆಗೆ ಮುಂಬಯಿ ಮತ್ತು ಕಾಶ್ಮೀರದ ಕಡೆಯಿಂದ ಬಂದು ಸಿನಿಮಾಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚೆ ಆಕರ್ಷಕ ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ಮನ ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸುವ ಸಮುದಾಯಗಳೂ ಕೂಡಾ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿದ್ದುವು.

3.3 ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಗೆ ನೀಡಿದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ

ವಾಕ್ಚಿತ್ರಗಳ ಅವಧಿ ಅಂದರೆ ಸರಿಸುಮಾರು 1932ರಿಂದಾರಂಭವಾದ ಅವಧಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣಕ್ಕೆ ಅನುರೂಪಿಯಾಗಿತ್ತು ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯು ಆಗ ಬಹುತೇಕ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಮೂಲದ್ರವ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹೇಗೆ ಮೈಸೂರು ಸಂಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಋಣ ಮತ್ತು ನಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸಿದ ಕಾರಣದಿಂದ ರಾಜಸೇವಾಸಕ್ತವಾಗುತ್ತಿತ್ತೋ ಸಿನಿಮಾ ಕೂಡಾ ಅಂತಹದ್ದೇ ನಡೆಯನ್ನು

ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಕನ್ನಡದ ಆರಂಭದ ಅಥವಾ ಮೊದಲ ವಾಕ್ಚಿತ್ರ 'ಸತಿ ಸುಲೋಚನಾ'ದ ಮೂಲಕವೂ ಅದನ್ನು ನಾವು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ, ಅದು ಹೀಗೆ:

"ದೇವ ಗುರುಗಳೆಮಗೆ ಕೊಡಲಿ ದಿವ್ಯ ಶುಭವನ್ನು'
ಪರಮ ಜೈನ ಸಿದ್ಧ ಅರಹಂತವರು ನಮ್ಮ ಆನಕ
ಗುರುವು ಬೋಧಕ ಜಿನ, ಮುನಿಪದ ನಿಶವು
ಮಂಗಳಾತ್ಮಕ ಪಂಚಪರಮೇಷ್ಠಿಗಣವೆಲ್ಲಾ,
ಶ್ರೀ ವಸುಧಾನಂದ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ನರೇಂದ್ರ ಮಹೇಂದ್ರ
ವಿಲಸಿತ ವಿಧ ವಿಧ ವಿಭವ ಸುವಿಲಾಸ ವಿಕಾಸ
ವಿನುತ ಭರಣ ಪರಮ ಕರುಣ.

ಎಂದು ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ (ವಿಜಯಾ, ಸಿಂಗ್, ರಾವ್ 2001:12). 'ಸತೀ ಸುಲೋಚನಾ' ಚಿತ್ರದ ನಿರ್ಮಾಪಕರು 'ಷಾ ಚಮನ್‌ಲಾಲ್ ಡುಂಗಾಜಿ', ಜೈನ ಮತೀಯರು, ಈ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಜೈನ ಗುರುವಿಗೆ ವಂದನೆ. ಡುಂಗಾಜಿ ರಾಜಸ್ಥಾನದಿಂದ ಇಲ್ಲಿಗೆ ವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದರೂ ಕೂಡಾ, ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರಭುತ್ವಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ಮೈಸೂರಿನ ಮಹಾರಾಜನಿಗೆ 'ನರೇಂದ್ರ ಮಹೇಂದ್ರ'ನೆಂದೂ ತಮ್ಮ ನಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಹಾಡಿನ ಮೂಲಕ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತ ಪಡಿಸಿದ್ದರು. ಬಹುಶಃ ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ಪದ್ಯದ ಮೂಲಕ ಪರಿಗಣಿಸಿ ಡುಂಗಾಜಿಯ ಹೊಸ ಉದ್ಯಮ ಮತ್ತು ಮಾಧ್ಯಮ ಮಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಹಾಗೂ ನ್ಯಾಯ ಸಮ್ಮತಿಯನ್ನೂ ಗಿಟ್ಟಿಸಿದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಧರ್ಭದ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಇದನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಊಳಿಗಮಾನ್ಯ ಸಮಾಜಗಳು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದ ರೀತಿಯ ಪ್ರಭುತ್ವದ ಮಾದರಿಯಾದ ಮತೀಯ ಮತ್ತು ದೈವಿಕ ರಾಜತ್ವ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಇದು ಹೋಲುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಮೈಸೂರು ಮಹಾರಾಜನನ್ನು 'ವಸುಧಾನಂದ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ನರೇಂದ್ರ ಮಹೇಂದ್ರ' ಇಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿತ್ತು. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ಮೈತಾಲಜಿಂಗ್ ಪ್ರೆಸೆಂಟ್' ಅಥವಾ 'ಲೆಜಿಟಿಮೈಸಿಂಗ್ ಪ್ರೆಸೆಂಟ್' ಎನ್ನುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಇದು ಒಡಮೂಡಿದೆ. 'ಸತೀ ಸುಲೋಚನಾ' ಸಿನಿಮಾ ಅಕ್ಷರಶಃ ನಾಟಕದಂತಿತ್ತು.[7] ಸುಮಾರು 1940ರ ದಶಕದಲ್ಲಂತೂ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಕಾಳಜಿಯನ್ನು ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರತಿಫಲಿಸಿತು. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಇದ್ದಾಗ್ಯೂ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಳುವಳಿ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಕಾಡಿದ್ದರೂ ಕೂಡಾ ಮೈಸೂರಿನ ಪ್ರಭುತ್ವದ ವಿರೋಧವನ್ನು ಯಾವುದೇ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಧಿಸಲಿಲ್ಲ. ಆಗ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನುಭವವೂ ಕೂಡಾ ಅದೇ ಆಗಿತ್ತು. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಂದಿನ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯು ಯುರೋಪಿನ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹೀ ಆಧುನಿಕತೆ ತಂದ

ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯಾಗಿರದೆ ಆಧುನಿಕಪೂರ್ವ ಏಶ್ಯಾದ ಸಮಾಜಗಳು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಮತ್ತು ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವೀಯವಲ್ಲದ ಮಾದರಿಯದಾಗಿತ್ತು. ಮೈಸೂರಿನ ರಾಜರ ಕೃಪಾಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯುತ ಸರ್ಕಾರವನ್ನಷ್ಟೇ ಸದ್ಯದ ಸಮಾಜ ಆಗ್ರಹಿಸಿತ್ತು. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣ ಸ್ವರಾಜ್, ಡೊಮಿನಿಯನ್ ಸ್ಟೇಟಸ್ ಮತ್ತು ಪ್ರಜಾಸತ್ತಾತ್ಮಕ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜ್ಯ ಮತ್ತು ಸಮಾಜವೂ ಆಗ್ರಹಿಸಲಿಲ್ಲ. ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಸಿನಿಮಾ ಕೂಡಾ ಅಂತಹ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಆಯ್ಕೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಸಿನಿಮಾವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಬಹುಶಃ ಸಿನಿಮಾವೊಂದು ಕನ್ನಡದ ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬರೀ ಸಿನಿಮಾವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ, ಬದಲು ಅದು ಆಯ್ಕೆಯ ರಾಜಕಾರಣವೇ ಆಗಿತ್ತೆನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಸ್ವ-ಹಿತಾಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಸಮಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಗಲಿಲ್ಲ. ಇಂದು ಆದರೆ ಈಸೂರು ಪ್ರಕರಣ, ಶಿವಪುರ ಸತ್ಯಾಗ್ರಹ ಮತ್ತು ವಿದುರಾಶ್ವತ್ಥ ಪ್ರಕರಣಗಳು ಮತ್ತು ಇನ್ನೂ ಹಲವು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಕರಣಗಳು ಸದ್ಯದ ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಮತ್ತು ಜಾತಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿತ ಘಟನೆಗಳೆಂಬಂತೆ ಅವುಗಳ ಅಸ್ಮಿತೆಯ ರಾಜಕಾರಣದ ಭಾಗವಾಗಿ ಸಿನಿಮಾಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಶಿವರಾಜ್ ಕುಮಾರ್ ಅಭಿನಯದ 'ಈಸೂರು' ಮತ್ತು ದರ್ಶನ್ ಅಭಿನಯದ 'ಸಂಗೊಳ್ಳಿ ರಾಯಣ್ಣ' ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಾವು ಈ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಅಸ್ಮಿತೆಯ ರಾಜಕಾರಣದ ಭಾಗವಾಗಿಯೇ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಈ ಮೂಲಕ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮುದಾಯಗಳ ಅಸ್ಮಿತೆ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿನಿಧಿತ್ವದ ಗುರುತಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಬಲ ಮತ್ತು ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಸಂಚಯಿಸಿ ಸಂಘಟಿಸುವ ಕಸರತ್ತುಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ರೆಪ್ರೆಸೆಂಟೇಶನಲ್ ಪಾಲಿಟಿಕ್ಸ್ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒದಗುತ್ತವೆ. 'ಸಂಗೊಳ್ಳಿ ರಾಯಣ್ಣ' ಮತ್ತು 'ಈಸೂರು' ಪ್ರಕರಣ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಸಮುದಾಯಗಳನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜಕಾರಣದ ಜರೂರಿನ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಅಥವಾ ಅಂತಹ ಸಮುದಾಯಗಳು ಸಾಧಿಸಿದ ವಿಸ್ಮೃತಿಯನ್ನು ಮರೆಸಿ, ಸದ್ಯದ ಸಮುದಾಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಚೋದಿಸಿ ಧ್ರುವೀಕರಣ ಸಾಧಿಸಿ, ರಾಜಕಾರಣದಲ್ಲಿ ಭಾಗವನ್ನು ಕೇಳುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಾಜಕಾರಣದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಮರುಕಥನದಂತೆಯೂ ಇವು ನಮಗೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ. ಇದರ ಜತೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಸದ್ಯದ ನವ ಉದಾರವಾದೀ ಆರ್ಥಿಕತೆ ಉಂಟುಮಾಡಿದ ಸಮಾಜೋ-ರಾಜಕೀಯ ಪರಿಣಾಮಗಳ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ವಿದ್ಯಮಾನವನ್ನೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೂ ಕೂಡಾ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಇದು ಸದ್ಯದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರತಿಫಲನವಾಗಿದೆಯಷ್ಟೇ. ಆ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅಂದರೆ, ಉದಾಹರಣೆಗೆ ವಿದುರಾಶ್ವತ್ಥದ ಹೊತ್ತಿಗೆ 'ಯು' ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಸ್ತಂಭ ನೆಟ್ಟು ಒಂದೆಡೆ ಗಂಡಭೇರುಂಡವಿರುವ ಧ್ವಜ ಅಂದರೆ ಮೈಸೂರಿನ ಸಂಸ್ಥಾನದ ಮೇಲಿನ ನಿಷ್ಠೆಯ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿ, ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ

ಚರಕ ಇರುವ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಧ್ವಜ ಹಾರಿಸಲಾಗಿತ್ತು! ಬಹುಶಃ ಇಂತಹ ಸ್ಥಿತಿ ಕೂಡಾ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿತ್ತು.

ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಸುಮಾರು 1940ರ ನಂತರ ರಾಷ್ಟ್ರಕಟ್ಟುವ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ತಮ್ಮನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡುವು. ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ನಾಡು ನುಡಿ ಮುಂತಾದುವು ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದುದಾಗಿದ್ದವು. ಇಂತಹ ರಾಷ್ಟ್ರ ಕಟ್ಟುವ ಕ್ರಿಯೆ ಆರ್ಥಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಆಯಾಮದಲ್ಲೇ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡತನವನ್ನು ಕಾಯುವ ಕಳಕಳಿ ಉದ್ಯಮವನ್ನು ಕಾಯುವ ಸಮಾನಾಂತರ ಕಳಕಳಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಸಾಗುವುದನ್ನೂ ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ನಾಡು ನುಡಿಯ ಕಾಳಜಿ ಒಂದು ಪೊಲಿಟಿಕಲ್ ಮತ್ತು ಕಲ್ಚರಲ್ ರಚನೆಯ ಕಾರ್ಯದಂತೆಯೇ ನಮಗಿಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾವು ವಸ್ತುಗಳು, ಚರಿತ್ರೆ ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಒಂದು ಅಖಿಲ ಕರ್ನಾಟಕದ (ಪಾನ್ ಕರ್ನಾಟಕನ್) ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಇಂತಹ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಿತು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿನ ಕನ್ನಡ ಅನೇಕ ಸಿನಿಮಾಗಳು ರಾಷ್ಟ್ರವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಬಗೆಗಿನ ಪ್ರಮಾಣೀಕರಣಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದುವು. ಅಂತಹ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಎರಡು ಉದಾಹರಣೆಯೆಂದರೆ ಕನ್ನಡಿಗರೇ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದ 'ಭತೃಹರಿ' ಎಂಬ ತಮಿಳು ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು 'ಚೆಂಚುಲಕ್ಷ್ಮೀ' ಎಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ತಮಿಳು ಸಿನಿಮಾ. 'ಚೆಂಚುಲಕ್ಷ್ಮೀ' ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಂತೂ, ನರಸಿಂಹಾವತಾರದಲ್ಲಿ ಬಂದ ವಿಷ್ಣುವು ರಾಕ್ಷಸರನ್ನು ಸಂಹರಿಸಿದ ಮೇಲೆ, ಅವನ ಉಗ್ರತೆಯನ್ನು ಶಾಂತಗೊಳಿಸಲು ಚಂಚುಲಕ್ಷ್ಮಿಯ ಅವತಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಕೆಯ ಮೇಲೆ ಮೋಹಗೊಂಡ ನರಸಿಂಹ ಮೀನಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಗೊಂಡು ಆಕೆಯೊಂದಿಗೆ ಸರಸವಾಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸರಸವನ್ನು ಅಶ್ಲೀಲವೆಂದೂ ಬಗೆದು, ಅದು ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವೆಂದೂ, ಕನ್ನಡ ನಾಡು ನುಡಿಗೆ ಹಾನಿಕಾರಕವೆಂದೂ ಬಗೆಯಲಾಯಿತು. ಇಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬಹುದೇನೆಂದರೆ, ಕನ್ನಡವನ್ನು, ಕನ್ನಡನಾಡನ್ನು ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಪರಿಭಾವಿಸಿದ ಬಗೆ. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭ ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕೆಲವು ಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಮೈತಾಲಜಿಯ ಇಮೇಜರಿ ಮತ್ತು ಕಥನಗಳಾದ ಈ ನರಸಿಂಹನನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ವಿಷ್ಣು, ನರಸಿಂಹ ಮುಂತಾದ ಭಾಗವತ ಅಥವಾ ವೈಷ್ಣವ ಪಂಥ–ಪರಂಪರೆ ಸರಿಸುಮಾರು ಅಖಿಲ ಭಾರತ ಅದರಲ್ಲೂ ಉತ್ತರಭಾರತ ನೆಲೆಯುಳ್ಳದ್ದು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇದರ ಅನುಭವಗಳು ಇರುವ ಹಾಗೆಯೇ ಉತ್ತರ ಭಾರತದ ಅನೇಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮತ್ತು ಭೌಗೋಳಿಕ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಇವುಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಂಡು ಸ್ಥಾಪಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆದ್ದಾಗ್ಯೂ ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಿದ್ದು ಅಂತಹ ಪರಂಪರೆಗಳು ಕನ್ನಡದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಿಕಾಸದಲ್ಲಿ ನೆಲೆ ನಿಂತ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ. ಸೊಹ್ರಾಬ್ ಮೋದಿಯವರ

'ಪೃಥ್ವೀವಲ್ಲಭ' ಚಿತ್ರ ಬಹುಶಃ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ಕನ್ನಡ ನಾಡು ನುಡಿಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾದ ವ್ಯಾಕರಣ ಮತ್ತು ಸಮೀಕರಣಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸಿದ ಸಿನಿಮಾ. ಕನ್ನಡ ಚರಿತ್ರೆಯ ಎರಡನೇ ತೈಲಪನನ್ನು ಅವಹೇಳನಕಾರಿಯಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದೆ ಎಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಆಕ್ಷೇಪಿಸಲಾಯ್ತು. ಇಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಆಕ್ಷೇಪಣೆ, 'ಪೃಥ್ವೀವಲ್ಲಭ' ಕನ್ನಡ ನಾಡುನುಡಿಯನ್ನು ಅನುಮಾನಿಸುವ, ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಥನವೆಂದಾದರೆ, ಕಾಲ ಸರಿದಂತೆ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಹಿಸ್ಟೋರಿಕಲ್ ಜಾನ್ರಾಗಳನ್ನು ರಾಷ್ಟ್ರಕಟ್ಟುವ ಕ್ರಮ ಮತ್ತು ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ಮಯೂರ, ಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯ ಮತ್ತಿತರ ಸಿನಿಮಾಗಳು ರಾಷ್ಟ್ರ ಕಟ್ಟುವ ಕಥನಗಳಾದುವು. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಾಧನೆಯ ಮತ್ತು ಸ್ವತಂತ್ರೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿನ ರಾಷ್ಟ್ರ ನಿರ್ಮಾಣದ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಹೊತ್ತ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ನೆರೆಯ ರಾಜ್ಯಗಳನ್ನು, ಅವುಗಳು ಕನ್ನಡದ ಮೇಲೆ ಎಸಗುತ್ತಿದ್ದ ಬಳಕೆ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಣಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿ, ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದುದೆಂದೂ, ಭವ್ಯ ಪ್ರಾಚೀನ ನಾಗರೀಕತೆಯೆಂದೂ ಸಾಧಿಸಲು ತೊಡಗಿದುವು ಕೂಡಾ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ತಮಿಳು ಸಿನಿಮಾಗಳು ಕನ್ನಡತನವನ್ನು, ಅದರ ಗುಣವನ್ನು 'ಶುದ್ಧ ಕರ್ನಾಟಕಂ' ಅಂದರೆ 'ಹೆಡ್ಡ' ಎಂಬರ್ಥ ಬರುವ ಪದದ ಮೂಲಕ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಬಹುಶಃ ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಕನ್ನಡತನದ ನಿರ್ಮಾಣ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಹಿಂತಿರುಗುವುದರ ಮೂಲಕವೇ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ರೊಮಿಲಾ ಥಾಪರ್ ಹೇಳುವಂತೆ, 'ಗತವೆಂಬುದೇ ಇಲ್ಲ ಬದಲು ವರ್ತಮಾನ ಮತ್ತು ವರ್ತಮಾನದ ಅಗತ್ಯತೆಯನ್ನು ಪೂರೈಸುವುದೇ ಚರಿತ್ರೆಯ ಕೆಲಸ' ಎಂಬುದನ್ನೂ ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ (ಥಾಪರ್ 2019:87). ಹೀಗೆ ಸಿನಿಮಾದ ಮೂಲಕ ಚರಿತ್ರೆಯ ಕಥನ ಮತ್ತು ನಿರೂಪಣೆಗಳು ಆಗಷ್ಟೇ ಬ್ರಿಟೀಷ್ ವಸಾಹತುಶಾಹೀ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಪೂರ್ವ (ಪ್ರೀ-ಮಾಡರ್ನ್) ಸಮಾಜವೊಂದು ತಾನು ಅವುಗಳಿಂದ ಕಳಚಿಕೊಂಡು ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯೇ ಕಾಣ್ಕೆಯಾಗಿ ನೀಡಿದ ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ರಾಷ್ಟ್ರದ ಮೂಸೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಾಗುವ ಬಗೆಯ ನಿರೂಪಣೆಗಳಾಗಿ, ಆ ಕಾಲದ ತುರ್ತನ್ನು ಪೂರೈಸಿದ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೂ ಅವುಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಡು-ನುಡಿ ಮತ್ತು ರಾಷ್ಟ್ರ ಕಟ್ಟುವ ಕೈಂಕರ್ಯವನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಬಹಳ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ನಡೆಸಿದುವು. ಮೈತಾಲಜಿಕಲ್ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಸ್ತು ಕಥನಗಳಂತೆಯೇ ಸೋಶಿಯಲ್ಸ್ ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ಜಾನ್ರಾ ಕೂಡಾ ಇಂತಹ ನಾಡುನುಡಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಉದ್ಯಮವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿತು. ಏಕೀಕರಣದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಂತೂ ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಅಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿತು.ಬಹುಶಃ ಅಂತಹ ಅನೇಕ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬಹುದಾದರೂ ಕೂಡಾ, ಒಂದು ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಉದಾಹರಣೆಯೆಂದರೆ 'ಬಿಂದು ಬಿ.ಎ.' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಸಿನಿಮಾ. 1947ರಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡ

ಈ ಚಿತ್ರದ ಪೋಸ್ಟರ್, 'ಬಂಗಾರ ನಾಡು, ಈ ನಾಡು-ಕನ್ನಾಡು ನಮ್ಮ ನಾಡು! ಎಂಬ ಏಕೀಕರಣದ ಕಹಳೆ ಮೊಳಗಿ ನಾಡನ್ನೆಚ್ಚರಿಸಲು ಬಂದ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರ' ಎಂಬ ಘೋಷವಾಕ್ಯವನ್ನು ಹೊತ್ತು ಆ ಕಾಲದ ಕಾಳಜಿಯ ಕನ್ನಡಿಯ ಹಾಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. 'ಬಿಂದು ಬಿ.ಎ.' ರೀತಿಯಲ್ಲೇ 1948ರಲ್ಲಿ ತೆರೆ ಕಂಡ ಚಿತ್ರ 'ಭಾರತಿ' ಕೂಡಾ ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಚಿತ್ರ. ಅತ್ಯಂತ ನೇರವಾಗಿ ಈ ಚಿತ್ರ ರಾಷ್ಟ್ರ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ ಮತ್ತು ರಾಷ್ಟ್ರ ನಿರ್ಮಾಣವನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಚಿತ್ರ.ಇದು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಠ ನೆಲೆಯ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಭಾರತೀಯ ಎನ್ನುವ ರಾಷ್ಟ್ರ, ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎನ್ನುವ ವಿಚಾರವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿತು. ಬಹುಶಃ ಈ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಬಂದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಚಿತ್ರಗಳು ವಸಾಹತುಶಾಹೀ ತಂದ ಆಧುನಿಕತೆಗೆ (ಮಾಡರ್ನಿಟಿ) ಸಾಪೇಕ್ಷವಾಗಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದುವು. ಅದು ಒಂದು ರೀತಿಯ ರಿಲೇಟಿವ್ ರೆಸ್‌ಪಾನ್ಸ್‌ನ ಕ್ರಮವಾಗಿದೆ (ಪ್ರಿಯಾ 2006:39). ಭಾರತಿಯಂತಹ ಸಿನಿಮಾ ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಆಧುನಿಕತೆ ಪ್ರಣೀತ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯನ್ನು ಬಲವಾಗಿ ಅಪ್ಪುತ್ತಾ, ಅದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಆಧುನಿಕತೆಯು ಭಾರತ ಮತ್ತು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಉಂಟು ಮಾಡಬಹುದಾದ ಪರಿಣಾಮಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅಂದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ರಚನೆ, ಕುಟುಂಬ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಊಳಿಗಮಾನ್ಯೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಮನೋಭಾವಗಳು ಅಸ್ಖಲಿತವಾದವುಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಮೇಲೆ ಆಧುನಿಕತೆಯು ತನ್ನ ಗುಣಗಳಾದ ತರ್ಕ, ವೈಚಾರಿಕತೆ, ಸಮಾನತೆ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ, ವೈಯುಕ್ತಿಕ ಘನತೆ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಮುಖಾಮುಖಿ ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಪಲ್ಲಟಗೊಳಿಸುತ್ತಿದೆ ಎನ್ನುವ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿತ್ತು. ಇದು ಒಂದು ರೀತಿ ಆಷಾಢಭೂತಿತನವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಇಲ್ಲಿ 'ಭಾರತಿ' ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಸ್ತ್ರೀ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು 'ಸ್ತ್ರೀ'ಯು ಕುಲೀನ ಅಥವಾ ನಾರಿತ್ವದ ಪ್ರತಿಮೆಗೆ ಹತ್ತಿರವಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಅದು ಒಂದು ಜನಪ್ರಿಯ ಅಥವಾ ಮಾಸ್ ಪ್ರತಿನಿಧಿತವಾದ ಸ್ತ್ರೀತ್ವವಲ್ಲ. ಅದು ಭಾರತದೊಳಗೆಯೇ ಇರುವ ಜನಪ್ರಿಯ ಮತ್ತು ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತರ ಅನುಭವದ, ಸಬಾಲ್ಟರ್ನ್, ಹಂಟರ್‌ವಾಲೀ ನೆಲೆಯಾಗದೇ ಒಂದು ಕುಲೀನ ಸ್ತರ ಅಥವಾ ಇಲೀಟ್‌ಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಮಾದರಿಯೇ ಆಗಿದೆ. ಅದು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪಿತೃಪ್ರಧಾನೀಯ ಮಾದರಿ ಮತ್ತು ನೆಲೆಗೆ ಹಾಗೂ ಅದರ ಮೇಲಿನ ರಾಜಕಾರಣಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದೆ. ಬಹುಪಾಲು ಮೇಲ್ಜಾತಿಯ, ಮೇಲ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿತವಾದ ಕ್ರಮವಷ್ಟೇ ಅದು. ಬಹುಶಃ ಹಿಂದಿ, ತಮಿಳು, ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಕೂಡಾ ನೇಶನ್ ಇನ್ ದಿ ಮೇಕಿಂಗ್ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅನುರೂಪವಾಗಿ 'ಭಾರತೀಯ' ಎನ್ನುವ ಇಲೀಟ್ ಆದಂತಹ ಮತ್ತು ಅಖಿಲ ಭಾರತೀಯತೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಸಹಕರಿಸಿದುವು.

ಸುಮಾರು 1940ರ ನಂತರ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಮೂಡಿದುವು. ಆ ಕಾಲದ ಸಮಾಜೋ-ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಇವುಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿದುವು. ವಿಶ್ವಯುದ್ಧವೂ ಕೂಡಾ ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಕಾರಣವಾಗಿ, ಅದು ಭೌತಿಕ ಮತ್ತು ಭೌಗೋಳಿಕವಾಗಿ ಭಾರತ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ

ಪ್ರದೇಶವನ್ನು ಕಾಡದಿದ್ದರೂ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕಾಡಿತು. ವಿಶ್ವಯುದ್ಧ ಭಾರತ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ನಿರ್ಮಾಣದ ಗತಿಯನ್ನು ನಿಧಾನವಾಗಿಸಿತು ಮತ್ತು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರಭೇದ ಅಥವಾ ಜಾನ್ರಾ ಹುಟ್ಟಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸೋಶಿಯಲ್ ಜಾನ್ರಾ ಅಥವಾ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಿತ್ರಗಳು ಬರಲು ನಿರ್ದೇಶಕನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಳಕಳಿ ಮಾತ್ರ ಕಾರಣವಾಗಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದೂ ಕೂಡಾ ಸುಳ್ಳು, ಬದಲಿಗೆ ಸಮಕಾಲೀನ ವಿಶ್ವ ರಾಜಕಾರಣ, ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕತೆ ಕೂಡಾ ಕಾರಣವಾಗಿತ್ತು. 1942ರಲ್ಲಿ ಭಾರತವು ಡಿಫೆನ್ಸ್ ಆಫ್ ಇಂಡಿಯಾ ಕಾಯ್ದೆಯಡಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಸಿನಿಮಾವು 11,000 ಅಡಿ ಮತ್ತು 400 ಅಡಿ ಉದ್ದದ ಟ್ರೈಲರ್ ಇರಬೇಕೆಂಬ ಕಾನೂನು ತಂದಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಅಮೇರಿಕಾ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್‌ನಿಂದ ಕಚ್ಚಾಫಿಲಂ ಸರಿಯಾಗಿ ವಿಶ್ವಯುದ್ಧದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವಾಗಿದ್ದುದೇ ಆಗಿತ್ತು. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಯ್ದು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಸರಿಸುಮಾರು 18000 ಅಡಿಗಳಷ್ಟು ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಇಂತಹ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಭರಪೂರ ಹಾಡುಗಳಿದ್ದು ಅವುಗಳ ಉದ್ದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ಸತಿ ಅನುಸೂಯ' ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ 40 ಹಾಡು, 'ಮಾಯಾ ಬಜಾರ್'ನಲ್ಲಿ 34 ಹಾಡು, 'ಲವಕುಶ'ದಲ್ಲಿ 33 ಹಾಡು, 'ಲಂಕಾದಹನ'ದಲ್ಲಿ 37 ಹಾಡು ಮತ್ತು 'ಭಕ್ತ ಪ್ರಹ್ಲಾದ'ದಲ್ಲಿದ್ದ 40 ಹಾಡುಗಳು ಇಂತಹದ್ದರ ರೂಪಕದಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಇದಲ್ಲದೇ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಿನಿಮಾದ ಯುದ್ಧದ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ 400ರಿಂದ 500 ಜನರ ಅವಲಂಬನೆ ಮತ್ತವರ ಆಹಾರ, ವೇತನ, ಕಾಸ್ಟ್ಯೂಮ್ ಮತ್ತಿತರ ಸಂಗತಿಗಳಿಂದ ವೆಚ್ಚ ಜ್ವರದಂತೆ ಏರುತ್ತಿತ್ತು. ಇವುಗಳ ಬದಲಿಗೆ ದಿನನಿತ್ಯದ ಜೀವನವನ್ನೇ ಕಥೆಯಾಗಿ ಹೊಂದುವುದರಿಂದೊದಗುವ ಉಳಿತಾಯ ಕೂಡಾ ವಿಶ್ವಯುದ್ಧವು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ ಆರ್ಥಿಕ ಮಹಾ ಕುಸಿತದ ನೆರಳಿನಂತೆ ಸಂಭವಿಸಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ಸೋಶಿಯಲ್ ಜಾನ್ರಾ' ಉದ್ಭವಿಸಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಇರಲಿ ಅಥವಾ ಹಿಂದಿ ಸಿನಿಮಾವಿರಲಿ ಅಲ್ಲಿನ ಹೊಸ ಹೊಸ ಜಾನರ್‌ಗಳ ಸಾಧ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವಿಕೆ ಧುತ್ತನೆ ಎರಗುವಂತದ್ದಲ್ಲ, ಬದಲಿಗೆ ಅವು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ಪ್ರತಿಫಲನಗಳೆನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಈ ಮೂಲಕ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಕಾಲ ದೇಶದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯೆಂಬಂತೆ ಕಂಡರೂ ಕೂಡಾ ಅದೊಂದು ನಿರಾಲಂಬಿಯಾದ ವಿದ್ಯಮಾನವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದು ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಕಚ್ಚಾ ಫಿಲಂಗಳ ಅವಲಂಬನೆಯ ಕಾರಣ ಅದು ಯುರೋಪ್ ಮತ್ತು ಅಮೇರಿಕಾವನ್ನು ನೆಚ್ಚಿತ್ತು. ಜಾಗತಿಕ ವಿದ್ಯಮಾನಗಳು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದುವು. ಈ ಯುದ್ಧದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಕಚ್ಚಾಫಿಲಂ ಸಿಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಚಿತ್ರೀಕರಣ ಕೂಡಾ

ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಸಿನಿಮಾ ತಯಾರಿಸುವ ಸ್ಟುಡಿಯೋಗಳಲ್ಲಿ ರಾತ್ರಿ ವೇಳೆ ಲೈಟ್ ಹಾಕಲಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಫಿಲಂ ಅಡ್ವೈಸರಿ ಬೋರ್ಡ್‌ನವರು ಕಚ್ಚಾ ಫಿಲಂ ಒದಗಿಸಬೇಕಿತ್ತು. ಅಬ್ಬರದ ತಮಿಳು ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಹೆಚ್ಚು ಕಚ್ಚಾ ಫಿಲಂಗಳು ಸಿಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಸರಿಸುಮಾರು 1938ರಿಂದ 1940ರವರೆಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾಗಳೇ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಹೊತ್ತು ಪರಭಾಷಾ ಚಿತ್ರಗಳು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಹಿಂದಿ ಮತ್ತು ತಮಿಳು ಚಿತ್ರಗಳು ಕನ್ನಡ ನೆಲದಲ್ಲಿ ಬೇರೂರಿದವು. ಆದರೆ ಕ್ರಮೇಣ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಆರಂಭವಾದಾಗ ಪರಭಾಷಾ ಚಿತ್ರಗಳು ಈಗಾಗಲೇ ತಮ್ಮ ಯಾಜಮಾನ್ಯವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚಿತ್ರ ಮಂದಿರವನ್ನು ಮತ್ತು ವಿತರಕರನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಹೆಣಗಾಡಿತು. ಬಹುಶಃ ಇಂದು ನಾವು ಕಾಣುವ ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಪರಭಾಷಾ ಚಿತ್ರಗಳ ಮುಖಾಮುಖಿ ಮತ್ತು ಸ್ಪರ್ಧೆ, ಚಿತ್ರಮಂದಿರದ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಿಕಾಸದ ಒಂದು ಹಂತ ಮತ್ತು ಅದರ ಆರ್ಥಿಕ ಆಯಾಮವನ್ನು ಈ ಕಾಲಮಾನ ನಮಗೆ ಮನಗಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

1940ರ ದಶಕದ ಸೆನ್ಸಾರ್ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಿಕಾಸದ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. ಈಗಿನ ಸೆನ್ಸಾರ್ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಆ ದಶಕದ ಸೆನ್ಸಾರ್ ಅನ್ನು ತೂಗಿ ನೋಡಿದರೆ ಇಂದಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂದು ಸ್ಟೇಟ್ ಸಾಕಷ್ಟು ಸೆನ್ಸಾರ್‌ನಲ್ಲಿ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಬಹುಶಃ 'ಉಡ್ತಾ ಪಂಜಾಬ್' ಮತ್ತಿತರ ಚಿತ್ರಗಳ ಸೆನ್ಸಾರ್ ಪ್ರಕರಣ ಈ ಮಾದರಿಯದು. ಅಂದಿನ ಸಮಾಜ ಈಗಿನ ಹಾಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದರಂತೆ ಸೆನ್ಸಾರ್ ಇತ್ತು. ಆಗಿನ ಪ್ರಾಂತೀಯ ಮಟ್ಟದ ಸೆನ್ಸಾರ್ ಬೋರ್ಡ್ ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನೂ ನೋಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಈಗಿನಂತೆ ಅದು ಆರು ತಿಂಗಳಿಗೊಮ್ಮೆ ಕೂಡಾ ಸಭೆ ಸೇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವಂತೆ. ಆದರೆ ಜನರು, ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಆಕ್ಷೇಪವೆತ್ತಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅವುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಸೆನ್ಸಾರ್ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇಂದು ಸೆನ್ಸಾರ್ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಜಾತಿ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಸಮುದಾಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ರಾಜಕಾರಣ, ಕೋಮುವಾದ ಮತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಆರ್ಥಿಕತೆ ಹಾಗೂ ಸಮಾಜ ಇಂತಹ ಸೆನ್ಸಾರ್ ಅನ್ನು ರೂಪಿಸಿದೆ.

ಸ್ವತಂತ್ರೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಅದೇ ಅವಧಿಯ ಹಿಂದಿ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ಲಕ್ಷಣದ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿತ್ತು. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೋರಾಟ ಮತ್ತು ಸ್ವಾತಂತ್ರೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದ ರಾಷ್ಟ್ರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಗುರುತು ಪಡೆಯಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ವತಂತ್ರೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ ಅಮೂರ್ತವಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಹಾಗೆಯೇ ಅತ್ಯಂತ ಮೂರ್ತ ಮತ್ತು ಆಳವಾದ ಪ್ರಕಟಣೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿತ್ತು (ಸುಮಿತಾ 1998:99). ಸ್ವತಂತ್ರೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭ ಭಾರತದ ರಾಷ್ಟ್ರ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದಂತಹ ಪ್ರದೇಶಗಳು ಕೂಡ ತಮ್ಮ ಸಹಾನುಭೂತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದವು

(ಮ್ಯಾನರ್ 1977:1). ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮತ್ತು ರಾಷ್ಟ್ರವನ್ನು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಜೊತೆ ಅನುಭವಿಸುವುದು ಒಂದು ನೆಲೆಯಾದರೆ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ ದ ಮೂಲಕ ಇನ್ನೊಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸಬಹುದು. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ 'ಗುಣಸಾಗರಿ' ಇಂತಹ ಬಲಿಷ್ಠವಾದ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಾಜ್‍ಕಪೂರ್‍ನ 'ಆಗ್' (1948) ಸಿನಿಮಾಕ್ಕಿಂತಲೂ ಕೂಡ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಗುಣಸಾಗರಿ ಮತ್ತು ಒಬ್ಬ ಶ್ರೀಮಂತ ವರ್ತಕ ಮಲ್ಲಶಟ್ಟಿ ನಡುವೆ ವ್ಯವಹಾರ ಏರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಮಲ್ಲಶೆಟ್ಟಿಯ ಸುಂದರ ಸ್ಫುರದ್ರೂಪಿ ಸೋದರ ಗುಣಸಾಗರಿಯನ್ನು ನೋಡಿ ಮೋಹಿತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ನಿರ್ಗುಣನು ಗುಣಸಾಗರಿಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬಿಡಿಸುವ ಮೂಲಕ ಆಕೆಯಲ್ಲಿ ಅನುರಕ್ತನಾಗಿ ಆಕೆಯ ಮನೋನೆಲೆಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಂತಹ ಅಂದಿನ ಸಮಾಜದ ವಿಧಿ ನಿಷೇಧವನ್ನು ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ವರ್ತನೆಯ ನೀತಿಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ನೆಗೆಯುವ ಕ್ರಮ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಸಾಧಿಸಿದ ನಿಲುವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

1954ರ ಎಚ್.ಎಲ್.ಎನ್. ಸಿಂಹ ಅವರ 'ಬೇಡರ ಕಣ್ಣಪ್ಪ' ಒಂದು ಪೌರಾಣಿಕ ಸಿನಿಮಾವಾದರೂ ಕೂಡ ತಾನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷೀಕರಿಸಿಕೊಂಡ ಸಮಕಾಲೀನತೆಯ ರಾಜಕೀಯ ಅಯಾಮದಿಂದಾಗಿ ಕನ್ನಡನಾಡು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ ಮತ್ತು ರಾಜಪ್ರಭುತ್ವದ ನಡುವಿನವಿಶಿಷ್ಟ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. 'ಬೇಡರ ಕಣ್ಣಪ್ಪ'ದಲ್ಲಿ ಬೇಡರ ದಿನ್ನ (ರಾಜ್‍ಕುಮಾರ್) ಮತ್ತು ದಿನ್ನನ ಹೆಂಡತಿ ನೀಲ (ಪಂಡರಿಬಾಯಿ) ಮೊದಲು ಗಂಧರ್ವರಾಗಿದ್ದವರು. ಒಳ್ಳೆಯ ರಾಜದರ್ಬಾರುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ರಾಜನ ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆ ಪೋಷಾಕು ಹಾವಭಾವ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ, ಶಾಪಗ್ರಸ್ತರಾಗಿ ಭೂಲೋಕಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ರಾಜತ್ವವನ್ನು ಅದರ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾದ ಪೋಷಾಕು ಮತ್ತಿತರ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಕಷ್ಟಪಟ್ಟು ದುಡಿಯುತ್ತಾ, ಹೊಸ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ಅಲ್ಲಿ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಂತೆ ಬದುಕುತ್ತಾರೆ. ಚಿತ್ರದ ಶೀರ್ಷಿಕೆ ಕಣ್ಣಪ್ಪ ಎನ್ನುವುದು ಕೂಡ ಈ ಅಂತದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹಳೆಯ ಊಳಿಗಮಾನ್ಯ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಪಲ್ಲಟಗೊಂಡು ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಕಣ್ಣಿನ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ಹೊಸ ರಾಜಕಾರಣ ನಾಡು ಸಮಾಜವನ್ನು ಪಡೆಯುವ ರೂಪಕವಾಗಿ ನಮಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪುರಾಣದ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ 'ಮಿಥಾಲಾಜಿಕಲ್ಸ್'ಗಳನ್ನು ಕೂಡ ನಾವು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭದ ಪ್ರಸ್ತುತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಎಂದೇ ಬಗೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ (ಭೃಗುಬಂಧ 2018:187).

ಕೂ.ರ. ಸೀತಾರಾಮಶಾಸ್ತ್ರೀಯ 'ಮಹಾಕವಿ ಕಾಳಿದಾಸ' (1955) ಚಿತ್ರವು ಒಂದು ಅಖಿಲ ಭಾರತದ ನೆಲೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಪುರಾಣಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮತ್ತು ಒಂದು ದಂತಕಥೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಸಿನಿಮಾವಾಗಿದೆ. ಮೇಲ್ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ

ಇದನ್ನು ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆ ಎಂದು ಕಾಣಬಹುದಾದರೂ ಕೂಡ ಸಿನಿಮಾದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಗಾಂಪ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರಜೆಯಾದ ಕಾಳಿದಾಸನನ್ನು ಉಜ್ಜೈನಿಯ ರಾಜಕುಮಾರಿ ಅನುಸರಿಸಿ ಹಳ್ಳಿ ಸೇರಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರಜೆಯಾಗುವ ಆಶಯ ಸಮಕಾಲೀನ ಹೊಸಪ್ರಭುತ್ವ ಮತ್ತು ಸಮಾಜ ನಿರ್ದಿಷ್ಟಪಡಿಸಿದ ಆಶಯಗಳ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆರೂರು ಪಟ್ಟಾಭಿ ಅವರ 'ಭಕ್ತ ವಿಜಯ' (1956) ಕೂಡ ಒಂದು ಪುರಾಣ ಕಥನವಾದರೂ ಸಹ ಶ್ರೀಮಂತ ವ್ಯಾಪಾರಿಯೊಬ್ಬ ಸಂಪತ್ತು ಜಮೀನು ಎಲ್ಲವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬದುಕುವ ಕಥೆ ಕೂಡ ರಾಷ್ಟ್ರ ನಿರೂಪಣೆಯ ಒಂದು ಆಯಾಮದ ಪ್ರತೀಕದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. 'ಭಕ್ತ ವಿಜಯ'ದ ಮೂಲ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಆತ ಇದರ ವಿರುದ್ಧ ಪ್ರತಿಭಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ, ಸ್ವತಂತ್ರೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದ ಈ ಸಿನಿಮಾದ ಕಥನ ಹೊಸದಾದ ಸಮಾಜವೊಂದರಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಹೊಂದಿ ಬದುಕುವುದರೊಂದಿಗೆ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಈ ಮೂರು ಸಿನಿಮಾಗಳು ಕೂಡ ಸರಿಸುಮಾರು ಒಂದೇ ರೀತಿ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಒಂದು ಮಾದರಿಯನ್ನು ನಮಗೆ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳ ಕೆಲವು ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಈ ಕೆಳಕಂಡಂತೆ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಒಂದನೆಯದಾಗಿ, ಒಂದು ಹೊಸದಾಗಿ ಆವಿರ್ಭಾವಗೊಂಡ ಸಮುದಾಯ ಹಾಗೂ ಸಮುದಾಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ನಮಗೆ ಮನಗಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ಆಶೋತ್ತರವಾಗಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಇಂತಹ ಸಮುದಾಯ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಮುಂಚೂಣಿಯ ಭಂಟ (ಪ್ರೊಟಗಾನಿಸ್ಟ್) ಹೊಸದಾದ ಪ್ರಭುತ್ವ ಮತ್ತು ಅಥಾರಿಟಿಯ ಮುಂದೆ ತಲೆಬಾಗುತ್ತಾನೆ. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ, ಈ ಕಾಲದ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಎರಡೂ ನೆಲೆಯ ಅಂದರೆ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಾದೇಶಿಕವಾದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಅಸ್ಮಿತೆಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತವೆ (ರಾಘವೇಂದ್ರ 2011:13). ಈ ಎರಡೂ ಬಗೆ ತನ್ನದೇಯಾದ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೂ ಕೂಡ ಕನ್ನಡ ಪ್ರದೇಶ ಅನುಭವ ಜನ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ ಅತಿ ಪ್ರಮುಖವಾದುದಾಗಿದೆ (ಚರ್ಕವರ್ತಿ 2010:342). ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಮೂರು ಚಲನಚಿತ್ರಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಶಾಪಗ್ರಸ್ತರಾಗುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಸ್ಥಿತಿ ಕ್ರಮೇಣ ಶಾಪಗಳಿಂದ ವಿಮುಕ್ತರಾಗಲು ದೊರಕದ ದಾರಿಗಳು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ಭಾರತ ಮತ್ತು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯು ಸಾಧಿಸಿದ ಸ್ಥಿತಿಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಹಳೆಯ ರಾಜ್ಯ, ರಾಜತ್ವ, ಪ್ರಜೆಗಳು ಮತ್ತು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಸರಿದು ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರ ಸಾಧಿಸಿ, ಹೊಸದಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ಮಾದರಿ ಮತ್ತು ಅನುಭವ ಅನಿವಾರ್ಯ ಎನ್ನುವ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಈ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತವೆ.[8]

ಕರ್ನಾಟಕದ ಹಳೆಯ ಅವತಾರವಾದ ಮೈಸೂರನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರ ಬಂದ ಎರಡು ತಿಂಗಳ ನಂತರ ಭಾರತದ ಒಕ್ಕೂಟಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. 1952ರಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ಕನ್ನಡವೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸುವ ಪ್ರದೇಶಗಳು ಐಕ್ಯಗೊಂಡವು. 1956ರಲ್ಲಿ ಭಾಷಾವಾರು ರಾಜ್ಯಗಳು ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ಬಂದಾಗ ಹಳೆ ಮೈಸೂರು ಮತ್ತು ಹಳೆ ಮೈಸೂರೇತರ ಪ್ರದೇಶಗಳು ಒಂದಾದವು. ಏಕೀಕರಣದ ಚಳುವಳಿ ಕ್ರಮೇಣ ಸಾಮುದಾಯಕ ನೆಲೆಯ ಅಧಿಕಾರದ ಸಂಘರ್ಷ ಅಂದರೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಒಕ್ಕಲಿಗ ಮತ್ತು ವೀರಶೈವ ಮುಖಾಮುಖಿಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಈ ಎರಡೂ ಸಮುದಾಯಗಳ ನಾಯಕರಾದ ಕೆಂಗಲ್ ಹನುಮಂತಯ್ಯ ಮತ್ತು ಎಸ್.ನಿಜಲಿಂಗಪ್ಪ ಅವರು ಏಕೀಕರಣವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರೂ ಕೂಡ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಇಬ್ಬರೂ ನಾಯಕರ ನಡುವೆ ತಾಕಲಾಟಗಳಿದ್ದವು (ಹೆಟ್ನೆ 1978:341).

ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ಟಾಕಿ ಸಿನಿಮಾ 'ಸತೀ ಸುಲೋಚನಾ'ದಿಂದ 1955–56ರವರೆಗೆ ಸಿಂಹಪಾಲು ಸಿನಿಮಾಗಳು ಪುರಾಣದ ಕಥೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ, ಮೈಥಾಲಜಿಕಲ್ ಪ್ರಬೇಧವನ್ನು ಸೃಜಿಸಿತು. 1956ರ ನಂತರ 'ಸೋಷಿಯಲ್ಸ್' ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಮೆಲೊಡ್ರಾಮಗಳು ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಬರಲಾರಂಭಿಸಿದವು. ಇದರ ನಡುವೆಯೂ ಕಾಣಿಸಿದ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾನಕಗಳಾದ ಕೆ.ಶಂಕರ್ ಅವರ 'ಭೂ ಕೈಲಾಸ' (1958), ಹುಣಸೂರು ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಅವರ 'ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಗಾರುಡಿ' (1958), ಮತ್ತು ಬಿ.ಎಸ್.ರಂಗ ಅವರ 'ಮಹಿಷಾಸುರ ಮರ್ಧಿನಿ' (1959) ಮುಂತಾದ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಮಹಾ ಮೈಸೂರು ಅಥವಾ ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯದ ವಕ್ರೋಕ್ತಿಗಳಂತೆ ಸಂಭವಿಸಿದವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ 'ಭೂ ಕೈಲಾಸ' ಮತ್ತು 'ಮಹಿಷಾಸುರ ಮರ್ಧಿನಿ'ಯನ್ನು ತೆಲುಗು ಮತ್ತು ತಮಿಳುಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಲಾಯಿತು. ಆದರೂ ಕೂಡ ಇವುಗಳ ಕನ್ನಡದ ಅವತರಣಿಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಆ ಕಾಲದ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾಡಿದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಂತೆ ಕಂಡುಬಂದವು (ರಾಘವೇಂದ್ರ 2011:4; ರಾಜ್ಯಾಧ್ಯಕ್ಷ ಮತ್ತಿತರರು 1995:396). 'ಭೂ ಕೈಲಾಸ'ವು ದರ್ಪಿಷ್ಟ ರಾವಣನು ದೇವರುಗಳ ಶಕ್ತಿ, ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವಂತಹ ಕಥಾನಕವಾದರೆ, 'ಮಹಿಷಾಸುರ ಮರ್ಧಿನಿ' ರಾಕ್ಷಸ ಮಹಿಷಾಸುರನನ್ನು ದೇವಿಯು ಸಂಹರಿಸುವ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಎರಡೂ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ನೀತಿ, ನಿಯಮ ಮತ್ತು ವಿಧೇಯತೆಯನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಇವೆರಡೂ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ರಾಕ್ಷಸರು ಅತ್ಯಂತ ಕ್ಷಿಪ್ರವಾಗಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಶರಣಾಗದೆ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಜಾತಂತ್ರಿಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕಥಾನಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವ ನಾರದ ದೇವದಾನವರ ನಡುವೆ ಬೆಂಕಿ ಹಚ್ಚುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡದೆ ಸಂಧಾನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸಂಧಾನ ಅಥವಾ ನೆಗೋಸಿಯೇಶನ್ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಲಕ್ಷಣ (ಗೂಡ್ 2005:47). ಟಿ.ವಿ.ಸಿಂಗ್ ಠಾಕೂರ್ ಅವರ 'ಕೈವಾರ ಮಹಾತ್ಮೆ'ಯಲ್ಲಿ (1961)

ಬರುವ ನಾರದ ಕೂಡ ಒಂದು ಹೊಸ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಸೂತ್ರದಾರನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒದಗುತ್ತಾನೆ. ಇಂತಹ ನಾರದ ಅದುವರೆಗೂ ಇದ್ದ ಮೈಸೂರು ಸಂಸ್ಥಾನವನ್ನು ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿಯ ರಾಜನನ್ನು ತಿಳಿಯಾಗಿ ಗೇಲಿ ಮಾಡುತ್ತಾ, ಈಗ ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯದ ಬದಲಿಗೆ ಇರುವುದು ಹೊಸ ರಾಜ್ಯವೆಂದು ಘೋಷಿಸುತ್ತಾನೆ (ರಾಘವೇಂದ್ರ 2017:120). ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾರದ ಹೊಸ ರಾಜ್ಯ ಮತ್ತು ಹಳೆ ರಾಜ್ಯದ ಕುರಿತು ಒಂದು ತನಿಖೆಯನ್ನು ನಡೆಸುವ ರೀತಿ ನಮಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. 1959ರ ಹಿಂದಿ ಸಿನಿಮಾ 'ಧೂಲ್ ಕಾ ಫೂಲ್' ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತನಿಖೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಹೊತ್ತಿನ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಮೈಸೂರು ಸಂಸ್ಥಾನದ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಉತ್ಪಾದಿತವಾದರೂ ಕೂಡ ಅದು ಅಂತಹ ಭೂಗೋಳವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿದ ಕನ್ನಡ ರಾಷ್ಟ್ರದ ಭೂ ಪ್ರದೇಶವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಮೈಸೂರು ಸಂಸ್ಥಾನದ ಭೂಗೋಳ ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕುಚಿತವಾದುದೆಂಬ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಕೂಡ ಅರುಹುತ್ತದೆ. ತದನಂತರದಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಸರಿ ಸುಮಾರು 1980ರವರೆಗೆ ಬಂದಿರಬಹುದಾದ ಪೌರಾಣಿಕ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಪದೇ ಪದೇ ರಾಜ ಮತ್ತು ಯುವ ರಾಜ ಮುಂತಾದ ಗುಣವಿಶೇಷಣಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾಗ್ಯೂ ಒಂದು ಬೃಹತ್ತಾದ ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕ ಭೂಗೋಳವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಖಿಲ ಕರ್ನಾಟಕ ನೆಲೆಯನ್ನು ಖಡಾಖಂಡಿತವಾಗಿ ಮಂಡಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ಕಲ್ಪಿತ ಮತ್ತು ಭವ್ಯ ಎನ್ನುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ ಅವುಗಳು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭದ ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಮತ್ತು ಹೇಳಿಕೆಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದನ್ನು ಕೂಡ ಉಪೇಕ್ಷಿಸಲಾಗದು. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಈ ರೀತಿಯ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಉದ್ದೇಶಿಸುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದ ಒಂದು ಪ್ರಜಾಸತ್ತಾತ್ಮಕ ವಿಧೇಯತೆಯ ಕಡೆಗೆ ಚಲಿಸುವಂತೆ ಉದ್ದೇಶಿಸುತ್ತವೆ. ಅದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರಾಜಪ್ರಭುತ್ವದ ಊಳಿಗಮಾನ್ಯೀಯ ವಿಧೇಯತೆಯನ್ನು ಒಂದು ಕಡೆ; ಒಂದು ದೀರ್ಘವಾದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಫಲವಾಗಿ ಪ್ರಜಾಸತ್ತಾತ್ಮಕ ರಾಜಕೀಯ ಒಟ್ಟಂದದಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿದ ಪ್ರಜಾನಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿಸಿ, ಅಕ್ಕಪಕ್ಕದಲ್ಲಿರಿಸಿ ತುಲನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾ, ಪ್ರಜಾಸತ್ತಾತ್ಮಕ ನಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಸಧ್ಯದ ತುರ್ತೆಂದು ಸೂಚಿಸುವ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಅವುಗಳು ಒದಗುತ್ತವೆ.

ಸ್ವತಂತ್ರೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕತೆ ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದುದಾಗಿದೆ. ಇದು ಆ ಕಾಲದ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ರಾಷ್ಟ್ರದ ಭರವಸೆಯಾಗಿಯೂ ಕೂಡ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಒಂದು ಆಯಾಮವಾದ ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಬಲವಾದ ನೆಹರೂವಿಯನ್ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ (ಜೋಷಿ 2015:22). ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಬ್ಬ ವಿಜ್ಞಾನಿ, ಒಬ್ಬ

ಡಾಕ್ಟರ್ ಮುಂತಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ಬಂದುವು. ಇವುಗಳು ಒಂದು ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಪ್ರತೀಕಗಳಾಗಿ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರ ನಿರ್ಮಾಣದ ಸಾಧನಗಳಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಚರ್ಚಿತವಾದ 'ರಾಯರ ಸೊಸೆ' (1957) ಮತ್ತು ಬಿ.ಆರ್.ಪಂತಲು ಅವರ 'ಸ್ಕೂಲ್ ಮಾಸ್ಟರ್' (1958) ಸಿನಿಮಾಗಳು ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾದವುಗಳಾಗಿವೆ. 'ರಾಯರ ಸೊಸೆ' ನೆಹರೂ ಸರ್ಕಾರದ ಕುಟುಂಬ ಯೋಜನೆಯ ತತ್ವವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಕಥಾನಕ. ಅಲ್ಲದೆ, ಪ್ರಬಲವಾದ ವೈಚಾರಿಕವಾದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾದಿ ಅನುಕಂಪವನ್ನು ಇದು ಇಡೀ ಚಿತ್ರದ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ಹೊಸ ರಾಷ್ಟ್ರದ ಭರವಸೆ ಕುರಿತು ರಾಯರ ಸೊಸೆಯು ತನ್ನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗೋಡೆಯ ಮೇಲಿನ ನೆಹರೂ ಮತ್ತು ಗಾಂಧೀಜಿ ಅವರ ಚಿತ್ರಗಳ ಜೊತೆ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹ ಸ್ಥಿತಿ ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರೆದು ಹಳೆಯ ರಾಜ್ಯದ ಊಳಿಗಮಾನ್ಯೀಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ತರ ಮತ್ತು ಏಣಿ–ಶ್ರೇಣಿಯನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿದ ಹೊಸ ಭರವಸೆ ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕತೆ ಬೇಕೆಂದು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾರೆ. 'ರಾಯರ ಸೊಸೆ'ಯಲ್ಲಿನ ರಾಜಕುಮಾರ್ ಪಾತ್ರ ಬಹುವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಇಲ್ಲಿ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ವೈಯುಕ್ತಿಕವಾಗಿ ವೈದ್ಯನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಮಾಡಲು ಅದುವರೆಗೂ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ ಭೌತಿಕ ಸ್ವರೂಪವಾದ ಉದ್ದನೆ ಜುಟ್ಟನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಿಕೊಂಡು ಕ್ರಾಫ್ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕ್ರಾಫ್ ಮಾಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಿಕೆಯೇ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಸಂಪ್ರದಾಯದಿಂದ ಹೊರಳಿ ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ (ಪ್ರಸಾದ್ 2013:91). ಇದಲ್ಲದೆ, ಅದುವರೆಗೆ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಪಾತ್ರಗಳು ಸರಿಸುಮಾರಿಗೆ ಕನ್ನಡವೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸಿದ ಪ್ರದೇಶವೊಂದು ಒದಗಿಸಿದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು. ಇಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧಾಂಗವಾದ ಸ್ಥಳೀಯತೆಯನ್ನು ಪ್ರದೇಶವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿ, ಪ್ರದೇಶದ ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದರೆ, 'ರಾಯರ ಸೊಸೆ' ಚಿತ್ರದ ವೈದ್ಯನ ಪಾತ್ರವು ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯ ಆಧುನಿಕತೆ ರೂಪಿಸಿಕೊಟ್ಟದ್ದಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ 'ರಾಯರ ಸೊಸೆ' ರಾಷ್ಟ್ರ ನಿರೂಪಣೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಭಾಗವಾದ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿನ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಪಠ್ಯದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಬಿ.ಆರ್.ಪಂತಲು ಅವರ 'ಸ್ಕೂಲ್ ಮಾಸ್ಟರ್' ಚಿತ್ರವು 'ರಾಯರ ಸೊಸೆ'ಯಂತೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆ ಮತ್ತು ನಿಷ್ಠುರತೆಯನ್ನು ಕಥನದಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಂಡಿಲ್ಲವಾದರೂ ಕೂಡ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕತೆ ಎಂಬೆರಡು ವಿದ್ಯಮಾನಗಳ ತಾಕಲಾಟ ಮತ್ತು ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಿನ ಪ್ರತಿಮೆಯಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಅತ್ತಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಬಿಡಲೂ ಆಗದೆ, ಇತ್ತ ಕಡೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ಅಪ್ಪಲೂ ಆಗದೆ ಉಂಟಾಗುವ ಇಬ್ಬಂದಿತನವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಮಾದರಿಯಾಗಿದೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಬಂದ ಗುರು, ಗುರುತ್ವ

ಮತ್ತು ಗುರುತನಗಳು ಅಳಿದು ಹೊಸ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ರಾಜ್ಯ ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕತೆ ಆಗ್ರಹಿಸುವ ಸ್ಕೂಲ್ ಮಾಸ್ಟರ್‌ತನ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭದ ರೂಪಕವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. 'ರಾಯರ ಸೊಸೆ'ಯ ಅನೇಕ ಪ್ರತೀಕಗಳು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದವು. ಸ್ಕೂಲ್ ಮಾಸ್ಟರ್ ಆದ ರಂಗಣ್ಣ ಸ್ಥಳೀಯನಾಗಿದ್ದರೂ ಕೂಡ ಹೊರ ಪ್ರದೇಶದಿಂದ ವರ್ಗಾವಣೆಗೊಂಡವನು. ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹಳ್ಳಿಯು ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಬೇಕಾದ ಮತ್ತು ತನ್ಮೂಲಕ ಗಳಿಸಬೇಕಾದ ಗುಣಗಳು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಹೊರಗಡೆಯಿಂದಲೇ ಬರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದರ ಸೂಚಕವೂ ಕೂಡ ಆಗಿದೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೆಹಬೂಬ್ ಖಾನ್ ಅವರ 'ಮದರ್ ಇಂಡಿಯಾ' (1957) ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿನ ಹಳ್ಳಿಗೆ ಹೊರಗಡೆಯಿಂದ ರಾಷ್ಟ್ರ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ ಪರಿವೇಷ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಥಿಕತೆಗಳು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಆಧುನಿಕತೆಯ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಪ್ರತೀಕವಾದ ಸ್ಕೂಲ್ ಮಾಸ್ತರನೊಬ್ಬ ಒಂದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಡೆ ರಾಷ್ಟ್ರ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಹಳ್ಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಬೇಕಾದ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ತನ್ಮೂಲಕ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಾಷ್ಟ್ರದ ನೈತಿಕ ನಿಯೋಗಿಯ ಹಾಗೆ ಸ್ಕೂಲ್ ಮಾಸ್ತರ್ ಕಂಡುಬರುತ್ತಾನೆ. ಆತ ಪೌರಾಣಿಕ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ನಾರದ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. 'ಸ್ಕೂಲ್ ಮಾಸ್ಟರ್' ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಹುಶಃ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ವಿವಾಹದ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಸಾಂಸ್ಥಿಕತೆಯನ್ನು ಮುರಿದು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಪ್ರತೀಕವಾದ ರೊಮ್ಯಾನ್ಸ್ ಅಥವಾ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಮದುವೆಯ ಬುನಾದಿ ಎಂಬಂತೆ ಮಂಡಿಸುತ್ತದೆ. ತನ್ಮೂಲಕ ಕುಟುಂಬವನ್ನು ಮೀರಿದ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಸಂಪರ್ಕವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಕಡೆಗೆ ಪ್ರೇರೇಪಿಸುತ್ತದೆ[9]. ಇದರ ಜೊತೆ ಜೊತೆಯಲ್ಲೇ ಸ್ಕೂಲ್ ಮಾಸ್ಟರ್ ಆವಿರ್ಭಾವಿಸುವ ಪ್ರದೇಶಗಳು ಶಿವಮೊಗ್ಗ, ಕೋಲಾರ, ಮಂಗಳೂರು ಮತ್ತು ಪ್ರದೇಶ ವಿಶಿಷ್ಠ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆ ಒಂದು ಉದಾರವಾದ ಕನ್ನಡ ರಾಷ್ಟ್ರವನ್ನು ಬೆಸೆಯುವ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೂಲಕ ಸಾಧಿಸಬೇಕಾದ ರಾಜಕೀಯ ನಕ್ಷೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ (ಶೆಟ್ಟಿ 2016:247). ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯವು ನೆಹರೂವಿಯನ್ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕತೆಗಿಂತ ಮುಂಚೆಯೇ ಪಶ್ಚಿಮದ ಆರ್ಥಿಕ ಯೋಜನೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿತ್ತು. ಎಂ.ವಿಶ್ವೇಶ್ವರಯ್ಯ ಮತ್ತು ಮಿರ್ಜಾ ಇಸ್ಮಾಯಿಲ್ ಅವರ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಯೋಜನೆ ಮತ್ತು ಕೈಗಾರಿಕೀಕರಣವು ನೆಹರೂ ಪ್ರಣೀತ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಹೋಲುತ್ತಿತ್ತು. ಇದಲ್ಲದೆ ಸ್ವತಃ ನೆಹರೂ ಅವರೇ ತಮ್ಮ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಸೋವಿಯತ್ ರಷ್ಯಾದ ಪಂಚವಾರ್ಷಿಕ ಯೋಜನೆ ಹಾಗೂ ವಿಶ್ವೇಶ್ವರಯ್ಯನವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಕ್ರಮಬದ್ಧ ಯೋಜನೆಯ ಮೇಲೆ ಆಧರಿತವಾಗಿತ್ತು. ವಿಶ್ವೇಶ್ವರಯ್ಯನವರ ಮಿಶ್ರ ಆರ್ಥಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ನೆಹರೂ ಕೂಡ ಮನ್ನಿಸಿದ್ದರು (ಹೆಟ್ನೆ 1978:223).

ಕನ್ನಡದ ಆಧುನಿಕತೆ ಅದು ಶುದ್ಧಾಂಗವಾದ ಹಿಂದಿಯ ಅದರ ಅವತರಣಿಕೆಯಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದಾಗ್ಯೂ 1950ರ ದಶಕದ ಕನ್ನಡದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಥಾನಕದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು. ಅದು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಆಶ್ವಾಸನೆಗಳ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಜಾಗ ಪಡೆಯಿತು. ಅದೇ ರೀತಿ ಹಳೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ರೀತಿ ರಿವಾಜುಗಳಿಗೆ 'ಬೆದರಿಕೆ'ಯಾಗಿ ಕೂಡ ಕಂಡಿತು. ಆದ್ದಾಗ್ಯೂ ರಾಷ್ಟ್ರ ನಿರ್ಮಾಣದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿನ 'ಭರವಸೆಗಳು' ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿದವು. ಅಲ್ಲದೆ ಇಂದಿಗೂ ಕೂಡ ರಾಷ್ಟ್ರದ ಇಂತಹ ಎಲ್ಲ ಭರವಸೆಗಳು ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿಯೆ ಇವೆ. ಸುಮಾರು 2000ವರೆಗೂ ಕೂಡ ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಇಂತಹ ರಾಷ್ಟ್ರ ಸ್ವತಂತ್ರೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೀಡಿದ ಭರವಸೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಲೇ ಇವೆ.

ಕನ್ನಡದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ವಿವೇಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾಗುತ್ತದೆ. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಮುಖಾಂತರ ಕನ್ನಡತನ, ಕನ್ನಡತ್ವ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಂತಹ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪ್ರದೇಶ, ಭೂಗೋಳ ವಾಚಿಯಾಗಿ ನೋಡುವಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸಿತು. ಈ ಮೇಲಿನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಅನೇಕರು ಶುದ್ಧ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವೆಂದು ಕರೆದರೂ ಕೂಡ ಅವುಗಳ ಮೂಲದ್ರವ್ಯವಿರುವುದು ರಾಜಕೀಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ. ಅತಿ ಭಾವುಕತೆ, ಸಮಾಜ, ಸಮುದಾಯವನ್ನು ಮತ್ತದರ ವರ್ತಮಾನವನ್ನು ಚರಿತ್ರೆಯ ಮೂಲಕ ನ್ಯಾಯ ಸಮ್ಮತಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ನಾವಿದನ್ನು ಗಮನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ (ಥಾಪರ್ 2017:18). ಕನ್ನಡ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾದರಿಯನ್ನಾಗಿ ನಾವು ಕದಂಬ, ವಿಜಯನಗರ, ಬಾದಾಮಿ ಚಾಲುಕ್ಯರು, ಹೊಯ್ಸಳ ಮನೆತನಗಳ ಕಥನ ಮತ್ತು ಇವುಗಳ ನಾಯಕ ಕೇಂದ್ರಿತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಅವರ ಅಭಿನಯ ಅಥವಾ ತಾರಾ ರಾಜಕಾರಣದ ಕಾರ್ಯಕಾರಣತೆಯೊಂದಿಗೆ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಮಯೂರ, ಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯ, ಇಮ್ಮಡಿ ಪುಲಿಕೇಶಿ, ರಣಧೀರ ಕಂಠೀರವ, ವೀರಕೇಸರಿ, ಬಿಜ್ಜಳ ಮುಂತಾದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ವೈಯುಕ್ತಿವಾದ ಪ್ರತಿಮೆಯ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಕನ್ನಡ ಅಸ್ಮಿತೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರು. ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಸಿನಿಮಾಗಳ ರಾಷ್ಟ್ರ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡತನವನ್ನು ಭೌಗೋಳಿಕ, ಭಾಷಿಕ, ಚಾರಿತ್ರಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಎನ್ನುವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಾರೆ (ತರೀಕೆರೆ 2016:26). ಕನ್ನಡತನ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ರಾಷ್ಟ್ರದ ನುಡಿಗಟ್ಟನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ನಾವು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. 1930ರ ದಶಕದಿಂದ ಆರಂಭವಾಗಿ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ, ಕುವೆಂಪು, ಬೇಂದ್ರೆ, ಅನಕೃ, ಭೈರಪ್ಪ, ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ಕೆ.ವಿ. ತಿರುಮಲೇಶ್, ಡಿ.ಎನ್. ಶಂಕರಭಟ್ ಹಾಗೂ ಬರಗೂರು ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪ

ಮುಂತಾದವರವರೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ವೈವಿಧ್ಯದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಚರ್ಚಿತವಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಿನಿಮಾ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಹಲವು ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳನ್ನು ನೀಡಿದೆ. ಗಂಧದ ನಾಡು, ಸಿರಿಗಂಧದ ನಾಡು, ಚಂದನವನ, ಕಸ್ತೂರಿ ಕನ್ನಡ, ಚಂದದ ಬೀಡು, ಮುಂತಾದ ಕೆಲವು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದವುಗಳು. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಇಡೀ ಕನ್ನಡ ನಾಡನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸುವ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರದೇಶಗಳಾದ ಬಾದಾಮಿ, ಐಹೊಳೆ, ಪಟ್ಟದಕಲ್ಲು, ಶ್ರೀರಂಗಪಟ್ಟಣ, ಹಂಪಿ, ಚಿತ್ರದುರ್ಗ, ಬೆಂಗಳೂರು, ಬೇಲೂರು, ಹಳೆಬೀಡು, ಸೋಮನಾಥಪುರ, ಕಾವೇರಿನದಿ, ಕೊಡಗು ಮುಂತಾದುವುಗಳನ್ನು ಒಂದು ಕಲ್ಪಿತ ಭೌಗೋಳಿಕ ನಕಾಶೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿ ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಭೂ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿತು.[10]

ಕನ್ನಡ ನಾಡು ನುಡಿಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಉದಾರವಾಗಿ ಮತ್ತು ಮತನಿರಪೇಕ್ಷವಾಗಿ ನಾಡನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಒಳಗೊಳ್ಳದ ಮತ್ತು ಕೋಮುವಾದೀಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡದ ಭೂಪಟವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದುವು. ಮೈಸೂರು, ವಿಜಯನಗರ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡವೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸಲಾಗುವ ಭೂಪ್ರದೇಶದ ಹಿಂದೂ ರಾಜರ ಗಾಥೆಯನ್ನಷ್ಟೇ ಅವುಗಳು ಬಿಂಬಿಸಿದುವು. ಅವುಗಳು ಎಂದಿಗೂ ಕೂಡಾ ಒಂದು ಅಖಿನ ಕರ್ನಾಟತ್ವದ ಮಾದರಿ ಮತ್ತು ಉದಾರತೆಯ ಮಾದರಿಯನ್ನು ನೆಚ್ಚಲಿಲ್ಲ. ಸುಮಾರು ಆರಂಭದ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಅಂದರೆ ಸುಮಾರು 2000ದವರೆಗಿನ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಒಂದೇ ಒಂದು ಮುಸ್ಲಿಮ್ ರಾಜ ಅಥವಾ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬಗೆಗಾಗಲೀ ಅಥವಾ ವಸ್ತುವಿನ ಬಗೆಗಾಗಲೀ ಸಿನಿಮಾವೊಂದು ಮೂಡಿ ಬರದಿರುವುದು ಅತೀವ ಖೇದಕರವಾಗಿದೆ. ಭಾರತದಂತಹ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೆಂದು ನಮ್ಮನ್ನು ನಾವೇ ಬೆನ್ನು ತಟ್ಟಿ ಸ್ವರತಿಯಾಚರಿಸುತ್ತಿರುವಾಗಲೂ ಕೂಡಾ ಇಂತಹ ವಿದ್ಯಮಾನವು ಡೆಮಾಕ್ರಸಿಯನ್ನೇ ನಾಚಿಸಿದೆ.

'ರಣಧೀರ ಕಂಠೀರವ' (1960) ಸಿನಿಮಾ ಒಡೆಯರ್ ಕಾಲದ ಅರಮನೆಯೊಳಗಣ ಕಥೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಇದು ಕನ್ನಡ ಅಸ್ಮಿತೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವಾಗಿ ಒಳಗೊಂಡು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿದ ಸಿನಿಮಾ. ಸಿನಿಮಾದ ಆರಂಭದ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿಯೇ ಕನ್ನಡ ತನವನ್ನು ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು–ಕಂಠೀರವನು ತನ್ನ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ಶತೃಗಳನ್ನು ಸದೆಬಡಿಯುವ ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುತ್ತಾ, ತನ್ನ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಮಾತನಾಡುತ್ತಿರುವ ಜನ ಮತ್ತು ಸಮುದಾಯಗಳೊಂದಿಗೆ ಹಾಗೂ ಸಾಮಂತರು ಮತ್ತು ಭೂ ಮಾಲಿಕರೊಂದಿಗೆ ಸೌಹಾರ್ದವಾಗಿ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾ ಅಷ್ಟೂ ರೀತಿಯ ಕನ್ನಡಗಳನ್ನು ಮನ್ನಿಸುವ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ. ಭಾಷಿಕವಾದ ಈ ಮನ್ನಿಸುವಿಕೆಯು, ರಾಜಕೀಯ ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ

ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕ ಮನ್ನಿಸುವಿಕೆ ಮತ್ತು ಒಳಗೊಳ್ಳುವಿಕೆಯ ರೂಪಾಂತರವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಎರಡು-ಕಂಠೀರವ ಮದುವೆಯಾಗುವ ಇಬ್ಬರು ಪತ್ನಿಯರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬಳು ಆತನ ರಾಜ್ಯದವಳು. ಇನ್ನೊಬ್ಬಳು ಆತನ ರಾಜ್ಯದ ಸೀಮೆಯನ್ನು ಮೀರಿದವಳಾದ ಅನ್ಯ ರಾಜ್ಯದ ವಧುವನ್ನು ವರಿಸಿದನು. ಆ ಮೂಲಕ ಪರರಾಜ್ಯದ ವಧುವಿನ ಜೊತೆಗಿನ ವೈವಾಹಿಕ ಸಂಬಂಧದ ಜೊತೆಗೆ ರಾಜಕೀಯ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಆ ರಾಜ್ಯದ ನಿಯಂತ್ರಣವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಇಚ್ಛೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಂತಹ ವೈವಾಹಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳು ಅಕ್ಬರ್‌ನಂತಹ ಚಕ್ರವರ್ತಿಯ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ್ದನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು. ಅವನ ರಜಪೂತ ನೀತಿ ಜ್ವಲಂತ ಉದಾಹರಣೆ. ಆದರೆ, ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಜಾಸತ್ತೆಯನ್ನು ರಾಜ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನಾಗಿಸಿದ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾವೊಂದು ಅಪೇಕ್ಷಿಪಡುವ ಮತ್ತು ಆಗ್ರಹಿಸುವ ಈ ನೆಲೆಯು ರಾಷ್ಟ್ರಕಟ್ಟುವ ಕೈಂಕರ್ಯದ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ಗಮನಿಸಿದರೆ ರಾಷ್ಟ್ರವೆನ್ನುವುದೇ ಒಂದು ಕಲ್ಪಿತ ಸಮುದಾಯವಾಗಿದೆ (ಆಂಡರ್‌ಸನ್ 1983:21). ಇದಲ್ಲದೆ ರಣಧೀರ ಕಂಠೀರವನು ಭಾಷಿಕ ಮತ್ತು ಭೌಗೋಳಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತಮಿಳರನ್ನು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುವ ಸಂದರ್ಭ ಕೂಡ ಕನ್ನಡ ನಾಡನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವ ಮತ್ತು ಕಟ್ಟುವ ಕ್ರಮವೇ ಆಗಿದೆ. ರಣಧೀರ ಕಂಠೀರವನು ತಮಿಳುನಾಡಿನ ತಿರುಚನಾಪಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಕುಸ್ತಿ ಪಂದ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿ ಗೆಲ್ಲುವುದು ಎರಡು ನಾಡುಗಳ ಮುಖಾಮುಖಿ ಹಾಗೂ ತಮಿಳು ಅಸ್ಮಿತೆಯ ಮೇಲೆ ಕನ್ನಡ ಅಸ್ಮಿತೆ ಸಾಧಿಸಿದ ವಿಜಯವೆಂಬಂತೆ ಕಥಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಅಂದರೆ, ಮೈಸೂರು ಮತ್ತದರ ಈಗಿನ ಅವತಾರವಾದ ಕನ್ನಡನಾಡು ಕನ್ನಡದ ಭೂಗೋಳದವರೆಗೂ ಕೂಡ ಗೆದ್ದಿದೆ ಎನ್ನುವ ಕಥನ ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕ ಕಥನದ ತುರ್ತು ಎಂಬಂತೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು 'ವಿಜಯನಗರದ ವೀರಪುತ್ರ' ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ವಿಜಯನಗರದ ದೊರೆ ಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯನ ಹತ್ಯೆಯ ಕಥಾನಕವುಳ್ಳ ಸಿನಿಮಾವಾಗಿದೆ. ಆತನ ಸಾಮಂತ ಗುರುವರಾಯ ಹೊಂಚುಹಾಕಿ ಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯನನ್ನು ಕೊಲೆಗೈಯಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಈ ಕಾಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಥಾನಕಗಳು (ಸೋಷಿಯಲ್ಸ್) ನೇರವಾಗಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದರೆ, ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥನಗಳು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಮಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತವೆ.

3.4 ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರ ವಿಘಟನೆ

ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ಕುಟುಂಬದ ಮುಖಾಮುಖಿ, ಅಧಿಕಾರ ವಿಘಟನೆಯ ಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಚರ್ಚೆ ಬಹಳ ಆಸಕ್ತಿದಾಯಕವಾದುದಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಅಧಿಕಾರ ವಿಘಟನೆಯ ಆತಂಕಮಯ ಮತ್ತು ಹಾಸ್ಯಮಯ ರೂಪಗಳೆಂದೇ ಕರೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ (ನಾಗರಾಜ್ 2006:89) ಬಹುಶಃ 'ಭಾರತಿ' ಮತ್ತು

‘ಸ್ಕೂಲ್ ಮಾಸ್ಟರ್’ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಅಧಿಕಾರ ವಿಘಟನೆಯ ಎರಡು ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿನ ಅಧಿಕಾರದ ಹಾಸ್ಯಮಯ ವಿಘಟನೆಯ ಕ್ರಮವೆಂದೂ ಕರೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಸುಮಾರು 1950, 1960 ಮತ್ತು 1970ರ ದಶಕದ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಕುಟುಂಬ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳಾಗಿ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತಾ ಅದು ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಸಾಗುವ ‘ಉತ್ಕರ್ಷಿಣಿ’ ಮಾದರಿಯೆಂದೂ ಅವರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದೇ ಸರಿಸುಮಾರು 1980ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದ ‘ಗೌರಿ–ಗಣೇಶ’ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅಧಿಕಾರ ವಿಘಟನೆಯ ಹಾಸ್ಯಮಯ ರೂಪವೆಂದೂ ಮತ್ತದು ‘ಅವಸರ್ಪಿಣಿ’ ಅಥವಾ ಇಳಿಕೆಯ/ಇಳಿಗತಿಯ ಮಾದರಿಯೆಂದೂ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇವೆರಡೂ ಸ್ಥಿತಿಗಳೂ ಕೂಡಾ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಚಾರಿತ್ರಿಕ, ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮತ್ತು ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸ್ಥಿತಿಗಳ ಹದವಾಗಿಯೇ ನಮಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಅಧಿಕಾರ ವಿಘಟನೆಯ ಆತಂಕಮಯ ರೂಪಕ್ಕೆ ಮೊದಲ ಮಾದರಿ ‘ಸ್ಕೂಲ್ ಮಾಸ್ಟರ್’ ಚಿತ್ರ. ಬಿ.ಆರ್.ಪಂತುಲು ಅವರ ಈ ಚಿತ್ರ ಬಹುಶಃ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಿಯಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮತ್ತು ಭಾಷಿಕ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಪ್ರಕಟಣೆಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿದರೂ ಕೂಡಾ ಅದು ಕುಟುಂಬ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಮುರಿತದ ರೂಪಕವಾಗಿಯೇ ನಮ್ಮನ್ನು ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ಕಾಡುತ್ತದೆ. ಕುಟುಂಬ ಎನ್ನುವ ಸಂಸ್ಥೆ ಹಾಗೂ ‘ಪಂತುಲು’ ಸ್ವತಃ ಅಭಿನಯಿಸಿದ ‘ಉಪಾಧ್ಯಾಯ’ ಎನ್ನುವ ಸಂಸ್ಥೆಗಳೆರಡು ಶಿಥಿಲವಾಗುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಈ ಚಿತ್ರ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕತೆ ರೂಪಿಸಿದ ರಮ್ಯ ಪ್ರೇಮ, ಅದರಿಂದುಂಟಾದ ಖಾಸಗೀತನಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ರೂಪ ಪಡೆದು ಅದು ಕೂಡುಕುಟುಂಬ ಮತ್ತು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ‘ಗುರುತನ’ವನ್ನು ಎದುರಿಸುವ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಿನ ರೂಪದಲ್ಲೇ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರಕಟಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆಯು ಸಾಧಿಸಬಹುದಾದ ವಿಜಗೀಷುತನವನ್ನು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುತ್ತಾ, ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಬಲ ಮತ್ತು ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯ ಅರಿವಿದ್ದೂ ಕೂಡಾ ಅದನ್ನೆದುರಿಸುವ ಒಂದು ಹತಾರದ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ, ಅದಕ್ಕೆದುರಾಗಿರುವ ಒಂದು ಪರ್ಯಾಯ ಕಥನ ಮತ್ತು ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲೇ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕಡೆ ರಮ್ಯಪ್ರೇಮದ ಭಾವುಕತೆ ತೀವ್ರವಾಗುತ್ತಲೂ, ಅದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕೂಡು ಕುಟುಂಬದ ನಂಟುಗಳು ತೀವ್ರವಾಗುತ್ತಲೂ ಅವೆರಡರೊಳಗೊಂದು ಸಾಧಿಸಬಹುದಾದ ಮೇಲುಗೈತನದ ಸಸ್ಪೆನ್ಸ್ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರದ ಆರಂಭದ ದೃಶ್ಯ ಸಂಪೂರ್ಣ ಜರ್ಜರಿತಗೊಂಡ ಶಾಲಾಕಟ್ಟಡದ ದುರಸ್ತಿ ಗುರು ಮತ್ತು ಮಕ್ಕಳಿಂದ ಮಾಡುವ ಮೂಲಕ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಜತೆಗೆ ಒಂದು ಹಾಡು, ‘ಬನ್ನಿರೈ ನಾವೆಲ್ಲಾ ಗುರುಸೇವೆ ಮಾಡುವಾ’ ಎಂಬುದಾಗಿ. ನಂತರ ಸಿನಿಮಾ ಅನೇಕ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿ ಕೊನೆಯ ಸೀನ್‌ನಲ್ಲಿ ಪಂತುಲು ಅವರ ಶಿಷ್ಯನೊಬ್ಬ ಗುರುವನ್ನು ಉತ್ಕಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿ, ಗೌರವನೀಡಿ ಗುರುತನದ, ಉಪಾಧ್ಯಾಯಿಕೆಯ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಕಾಯುವ ಮೂಲಕ ಮುಕ್ತಾಯ ಕಾಣುತ್ತದೆ.ಪಂತುಲು ಅವರ ಸಮಕಾಲೀನರಾದ ರಾಜ್‌ಕಪೂರ್ ಪಂತುಲುಗಿಂತ ವಿಭಿನ್ನ ಮಾದರಿ

ಮತ್ತು ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದವರು. ಅವರು ಅಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಮತ್ತು ಪ್ರಗತಿಪರ ನೆಲೆಯ ಪ್ರತಿಪಾದಕ. ರಾಧೆಯಿಲ್ಲದೆ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೋ ಹಾಗೆ ರಮ್ಯಪ್ರೇಮ ಮತ್ತು ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾವಿಲ್ಲದೆ ರಾಜ್‌ಕಪೂರ್ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪಂತುಲು, 'ಸ್ಕೂಲ್ ಮಾಸ್ಟರ್' ಅನ್ನು ರಮ್ಯಪ್ರೇಮದ ಅಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಚ್ಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲು ರಮ್ಯ ಪ್ರೇಮಿಗಳಿಂದ ಆದರ್ಶವಾದೀ ಶಿಕ್ಷಕನಿಗೆ ಗೌರವ ಸಲ್ಲಿಸುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಅಥವಾ ಇಂತಹ ಮಾದರಿಯು ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಮಾದರಿ ಎಂದು ಹೇಳುವ ನೆಲೆಯಲ್ಲ, ಬದಲು ರಾಜ್‌ಕಪೂರ್ ಆಧುನಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾದರೆ, ಪಂತುಲು ಹೀಗೆ ಮಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಭಿನ್ನವಾದುದನ್ನು ಸಾಧಿಸಿರುವುದನ್ನು ಆ ಕಾಲದ ಬೇಡಿಕೆಗಳ, ಕಾಳಜಿಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗುವುದು. ಇಂತಹ ಆದ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಕಾಳಜಿಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದು ಆ ಕಾಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾರಣಗಳಿಂದಲೇನೇ. ಅದೇನೆಂದರೆ ಆ ಹೊತ್ತಿನ ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತದನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವವಾದ, ಪಿತೃ ಪ್ರಧಾನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ-ಮೌಲ್ಯ ಮತ್ತು ಕುಟುಂಬದ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡುವ ಕ್ರಮ ಮತ್ತು ನಿರಾಕರಣೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಒಂದು ಜನಪ್ರಿಯ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿರಲಿಲ್ಲವಾಗಿತ್ತೆನ್ನುವುದು. ಬಹುಶಃ ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಅತ್ಯಂತ ಆಕರ್ಷಕವಾದ ವೈರುಧ್ಯಗಳನ್ನು ತನ್ನೊಳಗೆ ಹುದುಗಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಬಹುಶಃ ಸ್ಕೂಲ್ ಮಾಸ್ಟರ್ ಕೂಡಾ ಇಂಥಹದ್ದೇ ಪ್ರತಿನಿಧೀಕರಣ. ಜನಪ್ರಿಯ ಸಿನಿಮಾದ ರೂಪಕಾತ್ಮಕ ಲಕ್ಷಣವೇ ಈ ರೀತಿಯ ದ್ವಂದ್ವಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ನಿಭಾಯಿಸುವಿಕೆ. ಪಂತುಲು ಸಾಧಿಸಿದ್ದು ಕೂಡಾ ಈ ರೀತಿಯ ಎರಡು ವೈವಿಧ್ಯಗಳ ಸಂಧಾನ ಸಾಧಿಸಿದ, ಸಹ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಗಳಿಸಿದ ಕ್ರಮವೆಂದೇ ಕರೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಸ್ಕೂಲ್ ಮಾಸ್ಟರ್ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು, ಜೈವಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ಅಧಿಕೃತತೆ ಕಣ್ಮರೆಯಾಗಿ ಆದರ್ಶ ಮತ್ತು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ದೃಢತೆ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪನೆಗೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

3.5 ಆಧುನಿಕತೆ, ನೆಹರೂ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಮಾದರಿ ಪ್ರತೀಕಗಳು ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ

ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆ, ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ 1950ರ ಸಂದರ್ಭದ ನ್ಯೂಸ್ ರೀಲ್ ಮತ್ತು ಅದರ ಕುರಿತ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ನಾವು ಚರ್ಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಲ್ಲದೇ ಆಗಿನ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಜಿ.ವಿ.ಅಯ್ಯರ್ ಅವರ 'ಭೂದಾನ'ದಂತಹ ಸಿನಿಮಾ ವಿನೋಬಾ ಭಾವೆ ಅವರ ಭೂದಾನ ಮತ್ತು ನೆಹರೂ ಮಾದರಿಯ ಭೂ ಸುಧಾರಣೆಯನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿದರೆ, ಎನ್. ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣರವರ ಒಂದು ಸಿನಿಮಾವು ನೆಹರೂ ಮಾದರಿ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಅಂಶವಾದ

ಜನಸಂಖ್ಯೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ್ದುವು (ಚಕ್ರವರ್ತಿ 2011:13). ಒಂದು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರಪಂಚ ಮತ್ತು ಉದ್ದಿಮೆಯು ಸರ್ವತಂತ್ರ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿರದೆ ಅದು ಭಾರತೀಯ ಸರ್ಕಾರದಿಂದ ನಿಯಂತ್ರಿತವಾದ, ಭಾರತದ ಒಕ್ಕೂಟ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಬಾಧ್ಯಸ್ತ ಆಗಿರಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನಮಗೆ ಮನಗಾಣಿಸುತ್ತದೆ.[11] ಭಾರತದ ಸರ್ಕಾರದ ನೀತಿಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಗಬೇಕಿತ್ತು ಎನ್ನುವ ಸತ್ಯವನ್ನು ಇದು ನಮಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ನ್ಯೂಸ್ ರೀಲ್‌ಗಳು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಕೇಂದ್ರಸರ್ಕಾರವೇ ಆಗ ಪ್ರಾಯೋಜಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವಾಗಿತ್ತು. 1950ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಶೀತಲ ಸಮರ ಸಾಕಷ್ಟು ಬಿಸಿ ಮತ್ತು ಬಿರುಸನ್ನು ಪಡೆದಿತ್ತು. ಆದರೆ ನೆಹರೂ ಮತ್ತು ನೆಹರೂ ಪ್ರಣೀತ ಅಲಿಪ್ತ ನೀತಿಯು ಯುದ್ಧವನ್ನು ನೇರ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ವಿರೋಧಿಸಿ ಶಾಂತಿ ಮತ್ತು ಸಹಬಾಳ್ವೆಯನ್ನು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿತ್ತು. ಇದಲ್ಲದೇ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾಗಿ ನೆಹರೂ ಸಮಾಜವಾದಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ಕೂಡಾ ಆತ ಅಮೇರಿಕಾ ಅಥವಾ ರಷ್ಯಾದ ಪರವಾಗಿರುವ ಯಾವುದೇ ಪವರ್ ಬ್ಲಾಕ್ ಜತೆಗೆ ನಂಟನ್ನು ಹೊಂದಿರಲಿಲ್ಲ. ನೆಹರೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚು ಆಪ್ತತೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ನಿಲುವಿನ ಕಾರಣದಿಂದ ರಷ್ಯಾದ ಜತೆ ಹೊಂದಿದ್ದರು. ರಷ್ಯಾದ ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಪಂಚವಾರ್ಷಿಕ ಯೋಜನೆಯಂತಹ ಪೊಲಿಟಿಕಲ್ ಇಕಾನಮಿಯಿಂದ ಬಹು ಪ್ರೇರಿತರಾಗಿದ್ದರು. 1950ರ ಸಂದರ್ಭದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಿನಿಮಾಗಳೂ ಕೂಡಾ ನೆಹರೂ ಪ್ರಣೀತ ಮತ್ತು ಆಯ್ದ ಮತ್ತು ರಷ್ಯಾದಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದ ಇಮೇಜರಿಗಳನ್ನೇ ಹೊತ್ತು ಸಾಗಿದ್ದುವು. ಅಭಿವೃದ್ಧಿ, ಯೋಜನೆ, ಡ್ಯಾಮ್, ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಮಹತ್ವವನ್ನೂ ಅವು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ 'ಮದರ್ ಇಂಡಿಯಾ'ದಂತಹ ಸಿನಿಮಾ ರಷ್ಯಾದ ಚಳುವಳಿಯಾದ ಕಮ್ಯುನಿಟಿ ಫಾರ್ಮಿಂಗ್ ಅನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿತು. ಆದರೆ ಈ ಅವಧಿಯ 100% ನ್ಯೂಸ್ ರೀಲ್‌ಗಳು ಅಮೇರಿಕಾ ದೇಶವು ರಷ್ಯಾದ ಮೇಲೆ, ರಷ್ಯಾದ ಮಿತ್ರಪಕ್ಷಗಳ ಮೇಲೆ ನಡೆಸಿದ ಅಮಾನವೀಯ ದಾಳಿ ಮತ್ತು ವಿಜಯಂಗೈದ ಪರಿಯನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಬಗೆಗಳಾಗಿದ್ದುವು. ಕೊರಿಯಾದ ಮೇಲೆ ಅಮೇರಿಕಾದ ವಿಮಾನಗಳು ಬಾಂಬ್ ದಾಳಿ ನಡೆಸಿ, ಅಲ್ಲಿನ ರೈತರು, ಕಾರ್ಮಿಕರು, ಹೆಂಗಸರು, ಮಕ್ಕಳು ಮತ್ತಿತರರನ್ನು ಕಂಗಾಲಾಗಿಸಿ ಅಲ್ಲಿನ ಕೃಷಿ ಕೈಗಾರಿಕೆಗಳನ್ನು ನಾಶ ಮಾಡುವ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಮಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಅಮೇರಿಕಾದ ಜೈತ್ರ ಯಾತ್ರೆ ಬದಲಿಗೆ, ಎಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡಾ ಕೊರಿಯಾ ದೇಶದ ಜನ, ಸಮುದಾಯವು ಅಮೇರಿಕರನ್ನು ಎದುರಿಸಿದ ಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಕಥನಗಳೇ ಸುಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಇದು ಅಮೇರಿಕಾದ ನವಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹೀಯ ಇಬ್ಬಂದಿತನ ಮತ್ತು ನೆಹರೂ ಅವಧಿಯ ಆತನ ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ವಿದೇಶಾಂಗ ನೀತಿಯ ದ್ವಂದ್ವವಾಗಿಯೂ ಕೂಡಾ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಸುಮಾರು 1950ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಮಾಸ್ ನೆಲೆಗೆ ಇಳಿಯಿತು. ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮುದಾಯ, ಸಮಾಜವನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಮಾಧ್ಯಮವಾಯಿತು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಿತ್ರಗಳಂತೂ

ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ಹೃದಯ ಬಡಿತವಾಯಿತು. ಬಹುಶಃ ಹರಿಣಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದ 'ಜಗನ್ಮೋಹಿನಿ' ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. 12 ಹಾಡುಗಳ ಈ ಚಿತ್ರ ಹಿಂದಿಯಲ್ಲಿ ಇದರ ನಂತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಿಡುಗಡೆ ಆದ 'ಮಹಲ್' ಚಿತ್ರವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತಿದ್ದುವು. ಚಿತ್ರದ ಒಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಹಾಡು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ, 'ಗಜನಿಂಬೆ ಹಣ್ಣು' ಶಬ್ದ ಮಹಿಳೆಯರನ್ನೂ ಚುಡಾಯಿಸಲು ಇರುವ ರೆಟರಿಕ್ ಮತ್ತು ಈಡಿಯಂ ತರಹ ಇದರಿಂದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿತು. ದಾವಣಗೆರೆಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಹಸು, ಎಮ್ಮೆಗಳನ್ನು ಮಾರಿ ಈ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ದಿನವೂ ನೋಡಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬ ಹುಚ್ಚನಾಗಿದ್ದನಂತೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಇಂತಹ ಚಿತ್ರ ನಡೆಯಕೂಡದೆಂದು ಯಾರೋ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಹಿತಾಸಕ್ತಿ ಅರ್ಜಿ ಹಾಕಿದ್ದರಿಂದ ಕೊನೆಗೂ ಸಿನಿಮಾದ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಲಾಯಿತು. ಅಷ್ಟಕ್ಕೂ ಈ ಚಿತ್ರದ ಕಥಾವಸ್ತು ಅನುಭವಿಸಿ ತೀರಲೇಬೇಕಾದ ಪೂರ್ವಜನ್ಮದ ಕರ್ಮಫಲ. ಬಹುಶಃ ಒಂದು ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮತ್ತು ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಧ್ಯಯನದ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಈ ಅವಧಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಆಗ್ರಹಿಸುತ್ತವೆ.

ಕನ್ನಡ ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ತಯಾರಕರು ಆ ಕಾಲದ ಕರೆಗೆ ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜಕಾರಣಕ್ಕೆ ಸ್ಪಂದಿಸಿದ ಉದಾಹರಣೆಗಳೂ ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರಪಂಚವು ಭಾರತ ರಾಷ್ಟ್ರವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸಬಹುದಾದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅನುಭವಗಳಿಗೂ ಕೂಡಾ, ಅಂತಹ ಅನುಭವಗಳು ತಮಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಕೂಡಾ ರೂಪಕಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಸ್ಪಂದಿಸಿತು. ಬಹುಶಃ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಿನಿಮಾ ನಿರ್ದೇಶಕ ಬಿ.ಎಸ್. ರಂಗಾರವರ 1951ರ ಹಿಂದಿ ಚಿತ್ರ 'ಭೋಟಾ ಬಾಯ್' ಇದಕ್ಕೊಂದು ನಿದರ್ಶನ. ಹಿಂದಿಯ ನ್ಯೂ ಥಿಯೇಟರ್ಸ್‌ನವರಿಗಾಗಿ ರಂಗಾ ಇದನ್ನು ಹಿಂದಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದರು. ಆಗ ತಾನೆ ರಾಷ್ಟ್ರವಾಗಿದ್ದ ಭಾರತದ ಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಅನುಭವವನ್ನು ಅನುಮೋದಿಸುವ ಅಂತಹ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಭಾವಿಸುವ, ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಮತ್ತು ಉಪರಾಷ್ಟ್ರ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯೊಂದು, ಇತರೆ ಉಪರಾಷ್ಟ್ರ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಕಟ್ಟಲ್ಪಡುವ ಅನುರೂಪವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಭಾಗವಾಗಿಯೂ ಇದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಒಂದು ರೀತಿ ಭಾರತೀಯ ರಾಜಕೀಯ ಸಾರ್ವಭೌಮತೆಗೆ ಸಂದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಮನ್ನಣೆ ಕೂಡಾ ಇದಾಗಿದೆ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕನ್ನಡವು, ತನ್ನ ಪಕ್ಕದ ತೆಲುಗು ತಮಿಳು ಭಾಷಿಕ-ರಾಜಕೀಯ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಮಧ್ಯೆ ತನ್ನನ್ನು ನ್ಯಾಯಬದ್ಧಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡ ಕ್ರಮವಾಗಿಯೂ ಇದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಭಾಷಿಕ ಪ್ರದೇಶವೊಂದು ಆಗಷ್ಟೇ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ, ಆಗುತ್ತಿರುವ ರಾಷ್ಟ್ರಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ ನಿಷ್ಠೆಯ ನೆಲೆಯಾಗಿಯೂ ಕೂಡಾ ಇದನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬಹುದಾಗಿದೆ. 'ಭೋಟಾ ಭಾಯ್' ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಣ್ಣ ತಮ್ಮ ಜಗಳವಾಡುತ್ತಾರೆ, ಬೇರೆ ಆಗುತ್ತಾರೆ, ಆದರೆ ಸಿನಿಮಾದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಅವರಿಬ್ಬರು ಒಂದಾಗುತ್ತಾರೆ. ಇದು ನೇರವಾಗಿ ಭಾರತ-ಪಾಕಿಸ್ತಾನದ ಕಥೆಯನ್ನು ಮತ್ತದರ ಅನುಭವವನ್ನು

ರೂಪಕಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಸಾಧಿಸಿದ ಬಗೆ. ಬಿ.ಎಸ್. ರಂಗಾ ತಮ್ಮ ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಪಾಕಿಸ್ತಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಬಯಸಿದರಾದರೂ ಕೂಡಾ ಅಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರದರ್ಶನಾನುಮತಿ ಸಿಗಲಿಲ್ಲ. ಕೆಲವು ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರಗಳು ಹಿಂದಿ ಚಿತ್ರಗಳು ಹೇಗೆ ನೆಹ್ರೂವಿಯನ್ ಪ್ರತೀಕಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತು ಸಾಗಿದುವೋ ಅದೇ ರೀತಿ ಸಾಗಿದುವು. ಬಹುಶಃ ಅಂತಹ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯೆಂದರೆ 1959ರ 'ಮನೆಗೆ ಬಂದ ಮಹಾಲಕ್ಷ್ಮೀ' ಚಿತ್ರ. ವ್ಯವಸಾಯದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಯಂತ್ರೋಪಕರಣಗಳ ಬಳಕೆ, ಪ್ರಗತಿ ಮತ್ತು ಸಾಮೂಹಿಕ ವ್ಯವಸಾಯ (ಕಮ್ಯುನಿಟಿ ಫಾರ್ಮಿಂಗ್)ದಂತಹ ನೆಹರೂ ಪ್ರಣೀತ ಮತ್ತು ಸೋವಿಯತ್ ರಷ್ಯಾ ಪ್ರೇರಿತ ತಾತ್ವಿಕತೆಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇದು ಎತ್ತಿತು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾಯಕ ನಟ ಟ್ರಾಕ್ಟರ್ ತಂದು ನೆಲವನ್ನು ಉಳುಮೆ ಮಾಡುವ ಕ್ರಮ ಹಿಂದಿ ಸಿನಿಮಾದ ಪ್ರತಿಫಲನದಂತೆ ಒದಗಿ ಬಂದು ಹಿಂದಿ ಸಿನಿಮಾ ಜತೆ ಸಾಧಿಸಿದ ನೆಹರೂ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ಇದೂ ಕೂಡಾ ಸಾಧಿಸಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದ ರೀತಿಯಾಗಿತ್ತು.

ನೆಹರೂ ಮಾದರಿ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಅತ್ಯಂತ ಸಮಗ್ರ ನೆಲೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿತ್ತು. ಸ್ವತಂತ್ರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಕುಟುಂಬ ಕಲ್ಯಾಣ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ಕೂಡ ನೆಹರೂ ಆಲೋಚನೆಯಾಗಿತ್ತು. ಕನ್ನಡದ ನಿರ್ದೇಶಕ ಎಂ.ಆರ್.ವಿಠ್ಠಲ್ ಅವರು ತಮ್ಮ ಸ್ನೇಹಿತ ಮತ್ತು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೋರಾಟಗಾರ ತಮಿಳಿನ ಶ್ರೀಪಾದ ಶಂಕರ್ ಅವರಿಂದ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿದ್ದರು. ಕುಟುಂಬ ಕಲ್ಯಾಣ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ, ಎಂ.ಆರ್.ವಿಠ್ಠಲ್ ಸಿನಿಮಾ ನಿರ್ಮಿಸುವ ಕನಸು ಹೊಂದಿದ್ದರು. ವಿಠ್ಠಲ್ ಅವರು ಮದ್ರಾಸ್ ನಿವಾಸಿಯಾಗಿದ್ದ ಕಾರಣ ಮತ್ತು ತಮಿಳು ನಿರ್ಮಾಪಕರಿಂದ ಸುತ್ತುವರಿದಿದ್ದ ಕಾರಣ ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ ಜನಸಂಖ್ಯಾ ಸಮಸ್ಯೆ ಮತ್ತು ಕುಟುಂಬ ನಿಯಂತ್ರಣದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಮೇಲೆ ಬಹುತೇಕ ಕನ್ನಡದ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಂಡು 'ಪುನೀತವತಿ' ಎನ್ನುವ ತಮಿಳು ಸಿನಿಮಾ ಮಾಡಿದರು. ಆದರೆ, ಸಿನಿಮಾ ಬಾಕ್ಸ್ ಆಫೀಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸೋತು ಹೋಯಿತು. ಪಂಡರಿಬಾಯಿ ಈ ಸಿನಿಮಾದ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ನಟಿಸಿದರು. ಅವರಿಗೆ ಈ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮಾಡುವ ಮನಸ್ಸಾಗಿ 'ರಾಯರ ಸೊಸೆ' ಎನ್ನುವ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ವಿಠ್ಠಲ್ ಅವರ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ತಾವೇ ನಿರ್ಮಿಸಿದರು. ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್, ಪಂಡರಿಬಾಯಿ ಮುಂತಾದ ನಟರಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದ ಈ ಚಿತ್ರ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಿತ್ರ ಎಂಬ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಬಂದಿದ್ದ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಜಡೆಯನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಿ, ಈ ಚಿತ್ರಕ್ಕೋಸ್ಕರ ಕ್ರಾಪ್ ಮಾಡಬೇಕಾಯಿತು. ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ 'ರಾಯರ ಸೊಸೆ' ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ನೆಹರೂ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಮಾದರಿಯ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವನ್ನು ಈ ಮೂಲಕ ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ನಿರ್ವಹಿಸಿದರು (ಮೂರ್ತಿ 2007:43). ಆದರೆ, ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಆ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಇಂದಿಗೂ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುವ ಗಾಂಧೀ ಮತ್ತು ನೆಹರೂ ಮಾದರಿಗಳ

ತಿಕ್ಕಾಟ ಮತ್ತು ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಮೂಲಕ ನಾವು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ನೆಹರೂ ಪ್ರಣೀತ ಮಾದರಿಗಳಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತರಾಗಿದ್ದ ವಿಠ್ಠಲ್ ಕ್ರಮೇಣ ಗಾಂಧೀ ಮಾದರಿಯ ಗ್ರಾಮಸ್ವರಾಜ್ ಮತ್ತು ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಸಿನಿಮಾದ ಮೂಲಕ ಎತ್ತುವ ಮತ್ತು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸುವ ಇರಾದೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದರು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ತರಾಸು ಅವರ ಗಾಂಧೀವಾದಿಯ ಕಾದಂಬರಿ 'ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿ'ಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ 'ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿ' ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದರು (ಮೂರ್ತಿ 2007:74). ಈ ಎರಡೂ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಕಥನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯದ ವಸ್ತು, ತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಮಾದರಿಗಳು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದುವು.

3.6 ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಅಸ್ಮಿತೆ ಮತ್ತು ತಾರಾ ರಾಜಕಾರಣ

ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದ ಅಸ್ಮಿತೆಯ ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ತಾರಾ ರಾಜಕಾರಣದ ಚರ್ಚೆ ಕೂಡಾ ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾದುದಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಮತ್ತು ಅವರು ಅರೆ-ರಾಜಕೀಯ ಮೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಸ್ಥಾನ ಮತ್ತು ಸೋಶಿಯಾಲಜಿಯ ಅಧ್ಯಯನ ಬಹಳ ಆಸಕ್ತಿದಾಯಕವಾದುದಾಗಿದೆ. ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ಎನ್.ಟಿ. ರಾಮರಾವ್, ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ ಎಂ.ಜಿ.ಆರ್ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಕನ್ನಡ ನಾಯಕ, ಕನ್ನಡ ರಾಷ್ಟ್ರದ ನಾಯಕನಾಗಿ ಬೆಳೆದ ಕ್ರಮವನ್ನು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದ ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಭಾಗ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯಾಗಿಯೇ ನಾವು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ತಮಿಳುನಾಡು ಮತ್ತು ಆಂಧ್ರಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ರಾಜಕೀಯ ಪಕ್ಷಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಚುನಾವಣೆಯನ್ನು ಗೆಲ್ಲುವುದರೆಡೆಗೆ ಸಾಗಿತು. ಆದರೆ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿ ನಡೆದಿಲ್ಲ, ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಅವರು ಯಾವ ಚುನಾವಣೆಯಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಸ್ಪರ್ಧಿಸಲಿಲ್ಲ. ಗೋಕಾಕ್ ಚಳುವಳಿಯ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಂತೂ ಅವರು ಜನಪ್ರಿಯತೆಯ ಉತ್ತುಂಗದಲ್ಲಿದ್ದರು. ಆದರೆ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡದಿದ್ದರೂ ಕೂಡಾ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಅವರ ನಟನಾ ವೃತ್ತಿಯೇ ರಾಜಕೀಯ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿತ್ತು ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ರಂಗದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರು ಎನ್ನುವುದು ಈ ವಾದದ ಪ್ರಮುಖ ತರ್ಕವಾಗಿದೆ (ಪ್ರಸಾದ್ 2013:86).

ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಮತ್ತು ನಟನಾ-ರಾಜಕಾರಣದ ಸಲುವಾಗಿ 'ರಾಯರ ಸೊಸೆ' ಸಿನಿಮಾದ ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸುತ್ತಾ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ರಾಯರ ಸೊಸೆ ಎಮ್. ಆರ್. ವಿಠ್ಠಲ್ ನಿರ್ದೇಶನದ ಪಂಡರೀಬಾಯಿ ನಿರ್ಮಾಣದ ಚಿತ್ರ. ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಅವರ ಮೊದಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಿತ್ರ. ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ಕೇವಲ ಪೌರಾಣಿಕ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ

ರೀತಿಯ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್‌ರ ಮೊದಲ ಕ್ಷೇತ್ರವಾದ ನಾಟಕ ಕಂಪೆನಿಯ ರೂಪ, ಸಿದ್ಧತೆ ಅಥವಾ ಅದನ್ನು ಭಾಗವತತತ್ವವೆಂದೇ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಮತ್ತು ಅದಷ್ಟೇ ಸಾಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. 'ರಾಯರ ಸೊಸೆ'ಯಲ್ಲಿ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಡಾಕ್ಟರ್ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಿದ್ದ ಕಾರಣ ಜುಟ್ಟು-ಕ್ರಾಪ್ ಅನ್ನೂ ಕತ್ತರಿಸಬೇಕಿತ್ತು. ಆದರೆ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಇದಕ್ಕೆ ಸಾರಾಸಗಟಾಗಿ ಒಪ್ಪಿರಲಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಒಪ್ಪದಿರುವಿಕೆ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿಲ್ಲದ ಮನಸ್ಸು, ಅದುವರೆಗೂ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಪೌರಾಣಿಕ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಮೂಲಕ ಸಾಧಿಸಿದ್ದ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಮತ್ತು ವರ್ಚಸ್ಸು ಅಥವಾ ಪ್ರಭಾವಳಿಯು ಮುರಿಯಬಹುದಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಈ ಸಂಬಂಧ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಸಮಕಾಲೀನ ಅನಾಮಧೇಯ ವಿಮರ್ಶಕನೊಬ್ಬ ಬರೆದ, 'ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಶರ್ಟ್-ಪ್ಯಾಂಟ್ ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಯಾಕೆ ಹಠಹಿಡಿಯುತ್ತಿದ್ದಾನೆ? ಸುಮ್ಮನೆ ಮರ್ಯಾದೆಯಿಂದ ಭಕ್ತಿ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನಟಿಸಬಾರದೇ?' ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ್ದರು. ಬಹುಶಃ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಬಯಸಿದ್ದ ಈ ಪ್ರಭಾವಳಿಯ ಸ್ಥಿರೀಕರಣವೇ ರಾಜಕಾರಣವೆಂಬುದು ಕೂಡಾ ಇಲ್ಲಿನ ಮುಖ್ಯವಾದ ವಾದವಾಗಿದೆ.[12] 1977ರಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾದ ಕರ್ನಾಟಕ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಪ್ರೇಮಿಗಳ ಸಂಘ, ನಂತರದ ಅಭಿಮಾನಿಗಳ ಸಂಘ ಮತ್ತು ಗೋಕಾಕ್ ಚಳುವಳಿಯವರೆಗೆ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡ ಪ್ರಭಾವಳಿಯು ಸಕ್ರಿಯ ರಾಜಕಾರಣದಷ್ಟೇ ಪ್ರಭಾವಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಬಲವಾದುದೆಂದೂ ಕೂಡಾ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಅವರು 'ಮೇಯರ್ ಮುತ್ತಣ್ಣ'ದಂತಹ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಕಡೆ ಗ್ರಾಮ್ಯ ರೈತನನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಜುಟ್ಟು ತೆಗೆದು ಸಣ್ಣ ಕೂದಲನ್ನು ಹೊಂದಿ ನಗರದ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿಯೂ ಪ್ರತಿನಿಧಿತವಾಗಿ ಒಂದು ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರ ಸಾಧಿಸಿ, ಮಾಸ್ ಪ್ರಭಾವಳಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾ ಸಾಗುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ತನ್ಮೂಲಕ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಒಬ್ಬ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗುವ ಅಥವಾ ಕನ್ನಡವೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸುವ ಸಮುದಾಯದ ಅಥವಾ ಜನಪದದ ಜನಪದ ನಾಯಕನಾಗುವ ಬಗೆಯನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ (ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪ 2018:25).

***

ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಈ ಅಧ್ಯಾಯದ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವು ಧನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಆದರೆ ಅನನ್ಯವಾಗಿ ಹೇಗೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿತು ಎನ್ನುವುದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕನ್ನಡವೆಂದು ಅದು ಪರಿಭಾವಿಸಿದ ಪ್ರದೇಶದ ಬಗ್ಗೆ ಕೂಡಾ ಕೆಲವೊಂದು ತಕರಾರುಗಳನ್ನೂ ಮಂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಈ ಹೊತ್ತಿನ ಸಿನಿಮಾ ಪರಿಭಾವಿಸಿದ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪಿಸಿದ ಕರ್ನಾಟಕವು ಅತ್ಯಂತ ಸೀಮಿತವಾದುದೆಂದೂ ಪ್ರಥಮತಃ ಬಗೆಯುತ್ತದೆ.

ಇಂತಹ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಸಾಧಾರಣವಾದುದಾಗಿದೆ. ಇದು ಯಾವ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೂ ಕೂಡಾ ಪ್ರಾದೇಶಿಕವಾಗಿ, ಜನಾಂಗೀಯ, ಭಾಷಿಕ ಮತ್ತು ವೈವಿಧ್ಯದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಳ್ಳದ ನೆಲೆಯೇ ಆಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಖಡಾಖಂಡಿತವಾಗಿ ಅರುಹುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಈ ಕಾಲದ ಕನ್ನಡಿ ಅಥವಾ ದೃಶ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯಂತಿರುವ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಕೇವಲ ಮೈಸೂರು ಕೇಂದ್ರಿತವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತವೆ ಅಥವಾ ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತ್ಯ ಅಥವಾ ಸೀಮೆ ಅಥವಾ ಹಳೆಮೈಸೂರನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಸಾಗದಿರುವುದನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಗುರುತರವಾಗಿ ಗಮನಿಸುತ್ತವೆ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಇಂತಹ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಪೂರಕವಾದಂತಹ ಸಿನಿಮಾ ವಾತಾವರಣ ಅಥವಾ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಸಾಗುತ್ತವೆ. ಮಂಡ್ಯ, ಮೈಸೂರಿನ ಗ್ರಾಮ, ಸಮಾಜ, ಗೌಡಿಕೆ, ಊಳಿಗಮಾನ್ಯೀಯ ಸಮಾಜೋ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿವೇಷವನ್ನು ಹಾಗೂ ಆವರಣಗಳಾಚೆ ಒಂಚೂರೂ ಕೂಡಾ ಅವುಗಳು ಸರಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಬಹುತೇಕ ಆಗಿನ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರಮುಖ ಅನುಭವವೇ ಬೆಂಗಳೂರೆಂಬ ವಿಶ್ವವಾಗಿರುವುದನ್ನೂ ಮತ್ತವುಗಳು ಅಪ್ಪಿತಪ್ಪಿಯೂ ಕೂಡಾ ಮೈಸೂರು ಮತ್ತು ಬೆಂಗಳೂರನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರದೇಶ, ಭಾಷಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಸರ ಮತ್ತು ಅನುಭವವನ್ನು ಎಂದಿಗೂ ಕೂಡಾ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬ ಸತ್ಯವನ್ನು ಕೂಡಾ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಅದು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಮೈಸೂರು ಮಾದರಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದುದನ್ನೂ ಕೂಡಾ ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಅಂತಹ ಮಾದರಿಯೂ ಇಂದಿಗೂ ಕೂಡಾ ಮುಂದುವರಿದುದನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಮೈಸೂರೆಂದರೆ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರು ಪ್ರದೇಶವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತಹ ಕಲ್ಚರಲ್ ಸ್ಕೇಪ್. ಇದನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿರುವುದು ಕೂಡಾ ಕಡಿಮೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಪ್ರದೇಶದ ಮುದ್ದೆ, ಪಟಾಪಟಿ ಚಡ್ಡಿ, ಹಳ್ಳಿಯ ಮಾದರಿ, ಕಾವೇರಿಯಿಂದ ತುಂಬಿದ ಬಯಲು ಮತ್ತದರ ಮೇಲಿನ ಜೀವನ ಬಂದಷ್ಟು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಮತ್ತದರ ಲ್ಯಾಂಡ್ ಸ್ಕೇಪ್ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಕರಾವಳೀ ಕೂಡಾ ಕಾಣಿಸಿಲ್ಲ. ಕಾಣಿಸುವುದು ಬಿಡಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದ ಪಾಲಿಗೆ ಅದು ಒಂದು ರೀತಿಯ ನಿಷೇಧಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಅನ್ಯ ಅಥವಾ ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಸೈದ್ ಪರಿಭಾಷೆಯ 'ಅದರ್' ಕೂಡಾ ಆಗಿದೆ. ಕನ್ನಡದ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವೇರಿ ಹರಿದಷ್ಟು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕೃಷ್ಣೆ ಅಥವಾ ಭೀಮೆ ಅಥವಾ ತುಂಗಭದ್ರೆ ಹರಿದಿಲ್ಲ. ಮುದ್ದೆ ಬಸ್ಸಾರು ಮತ್ತು ನಾಟಿ ಕೋಳಿ ಸಾರು ಉಂಡಷ್ಟು ಬಕ್ರಿ ಅಥವಾ ಎಣ್‌ಗಾಯಿ ಖಾದ್ಯವನ್ನು ಉಣಲಾಗಲಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ನೋಡಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಕಲ್ಪಿಸಿದ ಕನ್ನಡ ರಾಷ್ಟ್ರವು ಕರಾವಳಿಯ ಮತ್ತು ಉತ್ತರದ ಬಯಲಿನ ಭಾಷಾ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನೂ ಮೂದಲಿಸಿತು ಕೂಡಾ. ತಮಾಷೆಗೆ ಅವುಗಳು ಬಳಕೆಯಾಯಿತು ಮತ್ತು ಮೈಸೂರು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡವು ಇಂದಿಗೂ ಕೂಡಾ ಇವುಗಳನ್ನು ಯಜಮಾನಿಕೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿವೆ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಭಾಷಿಕ

ಕರ್ನಾಟಕವನ್ನು ಮೀರಿ ತಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿರುವ ಬ್ಯಾರಿ, ಕೊಂಕಣಿ, ತುಳು, ಬಂಜಾರಾ, ಕೊಡಗು ಮುಂತಾದ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತದರ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಒಳಗೊಳ್ಳದಿರುವ ಬಗ್ಗೆ ಅವುಗಳು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ತಕರಾರುಗಳನ್ನೂ ಕೂಡಾ ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ (ದೇಚಮ್ಮ 2010:194). ಕನ್ನಡದ ಸಿನಿಮಾದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಇನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಚರ್ಚಿಸುವ ಪರಿಪಾಠ ಬೆಳೆದಿಲ್ಲ. ಈ ಹೊತ್ತಿನ ಬಹುತೇಕ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಬೆಂಗಳೂರನ್ನೇ ಕನ್ನಡ ಜಗತ್ತೆಂದು ಬಗೆದಿವೆ. ಇದು ಉದ್ಯಮ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿನ ವಿವೇಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವೆಂದು ಕಂಡರೂ ಕೂಡಾ ಅವುಗಳು ಪರಿಭಾವಿಸಿದ ಜಗತ್ತನ್ನು ತೀರಾ ಸೀಮಿತವಾಗಿಸಿವೆ. ಇದು ಕನ್ನಡವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಕೃತಕವಾಗಿ ಈ ಮೂಲಕ ಕಟ್ಟಿರುವುದರ ದ್ಯೋತಕವೂ ಆಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅವುಗಳು ಸ್ವತಂತ್ರೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದ ಆಶೋತ್ತರಗಳನ್ನು ಈಡೇರಿಸುವ ಜತೆಜತೆಯಲ್ಲೇ ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖ ಸಿದ್ಧಾಂತವಾದ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯ ಆಶೋತ್ತರಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸಲು ಉದ್ಯುಕ್ತವಾದ ಬಗೆಯನ್ನೂ ಕೂಡಾ ನಮಗೆ ಸಾರಿ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಎರಡು ಧ್ರುವೀಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯನ್ನು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ಎರಡು ರೀತಿಯ ವೈರುಧ್ಯದ ಧ್ರುವಗಳನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಎದುರಿಸಬೇಕಾದ ಕಾಲದ ಚರಿತ್ರೆಯಾಗಿ ಕೂಡಾ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆ ಸಾಗುವುದನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅವುಗಳೆಂದರೆ ಒಂದು: ಸಿನಿಮಾ ಮಾಧ್ಯಮವೊಂದರ ಅಥವಾ ಸೃಜನಶೀಲ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರ ಅಥವಾ ಮಾಧ್ಯಮವೊಂದು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ಸತ್ಯವಾಗಿರುವಂತಹ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯ ವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ನಮೂನೆಗೆ ಎದುರುಬದರಾದದ್ದು. ಇಂತಹ ಮುಖಾಮುಖಿಯು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದ್ದು ಕನ್ನಡ ಸೇರಿದಂತೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದ್ದು ಪುನಃ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹೀ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಮೂಲಕ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಸೇರಿದಂತೆ ಇಂತಹ ಮದ್ರಾಸಿನಿಂದ ತವರಿಗೆ ಬಂದಂತಹ ಸಿನಿಮಾ ಉದ್ಯಮವು ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನಾಡು ನುಡಿಯ ಜತೆಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದುದನ್ನೂ ಕೂಡಾ ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ರಾಷ್ಟ್ರವು ತೆಲುಗಿನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಅಥವಾ ಇನ್ನೊಂದು ದೇಶಭಾಷೆಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಭಾಷಾವಾರು ರಾಷ್ಟ್ರ ಮತ್ತದರ ಆಶಯಗಳ ಜತೆಜತೆಯಲ್ಲೇ ಸಿನಿಮಾ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯೂ ಕೂಡಾ ಬೆಳೆದಿರುವುದನ್ನೂ ಕೂಡಾ ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ (ಶ್ರೀನಿವಾಸ್ 2010:117).

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

01. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದ ಸೃಜನಶೀಲ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ರಾಷ್ಟ್ರದ ಎಲ್ಲಾ ಆಶಯಗಳನ್ನು ವಕ್ತಿಸಬೇಕಾಗಿದ್ದುವು. ಅದಕ್ಕೆ ಸಿನಿಮಾ ಕೂಡಾ ಹೊರತಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಆ ಕಾಲದ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ರಾಷ್ಟ್ರ ನಿರೂಪಣೆಯ ಮಾಧ್ಯಮಗಳೆಂದೇ ಬಗೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಷ್ಟ್ರ, ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪರಿಭಾಷೆಗಳಲ್ಲೇ ಅವುಗಳು ಮಾತನಾಡಬೇಕಿತ್ತು. ಮೆಹಬೂಬ್ ಖಾನ್ ಅವರ 'ಮದರ್ ಇಂಡಿಯಾ'ದಿಂದ ಹಿಡಿದು ರಾಜ್ ಕಪೂರ್ ಆದಿಗಳ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಮತ್ತು ಭಾಷಿಕ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ತಯಾರಾದ ಅನೇಕ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಕಾಳಜಿಯು ಇದೇ ಆಗಿತ್ತು. ನೋಡಿ, ಸುಮಿತಾ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಮತ್ತು ಇರಾ ಭಾಸ್ಕರ್ ಅವರ ಅಧ್ಯಯನಗಳು.

ಚರಿತ್ರೆ ರಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ರೊಮಿಲಾ ಥಾಪರ್ ಅವರು ಕೊಸಾಂಬಿ ಅವರನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಅವರ ಚರಿತ್ರೆ ಬರವಣಿಗೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಇದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಿನಿಮಾ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚರಿತ್ರೆ ಅಥವಾ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾದೀ ಚರಿತ್ರೆಯ ಯೋಜನೆಗಳು ಜಾರಿಗೆ ಬಂದವು. ಆದರೆ ನೆಹರೂ ಪ್ರಣೀತ ಸಮಾಜವಾದೀಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾದದ ಜತೆ ಜತೆಯಲ್ಲೇ ಹಿಂದೂವಾದೀಯ ಅಥವಾ ಕೌಶಿಕ್ ಭೌಮಿಕ್ ಅವರು ಕರೆಯುವ ರೀತಿಯ ಹಿಂದುತ್ವವಾದೀಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾದೀಯ ಕಥನಗಳೂ ಕೂಡಾ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿದ್ದುವು. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯು ಆ ಕಾಲದ ಯುಗಧರ್ಮವೆಂಬಂತಿತ್ತು.

02. ಭಾಷಾವಾರು ಪ್ರಾಂತಗಳು ಉಗಮವಾದ ನಂತರದ ಸಿನಿಮಾ ಉದ್ಯಮಗಳು ಮದರಾಸಿನಿಂದ ಆಯಾ ರಾಜ್ಯದ ರಾಜಧಾನಿಗೆ ಮರಳಿದುದನ್ನು ಶ್ರೀನಿವಾಸ್ ಅವರು ತವರಿಗೆ ಬಂದ ಉದ್ಯಮವೆಂಬಂತೆ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭ ಅವುಗಳು ಅಂದರೆ ಕನ್ನಡವೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಉದ್ಯಮವಾಗಿಯೂ ಸ್ವತಂತ್ರತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕಿತ್ತು ಮತ್ತು ಆಗಿನ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ ಅಥವಾ ಭಾಷಿಕ ಮತ್ತು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ರಾಷ್ಟ್ರದ ಅಸ್ಮಿತೆಯನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಉದ್ದೀಪಿಸಬೇಕಿತ್ತು ಎಂಬ ಬಗೆಗೆ ಎಸ್. ವಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸ್ ಅವರು ನಮ್ಮನ್ನು ಗಮನಸೆಳೆಯುತ್ತಾರೆ.

03. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬುದಿದೆಯೇ ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಕೊಡಗು, ಕೊಂಕಣಿ ಮತ್ತು ತುಳು ಸಿನಿಮಾಗಳು ಎಂಬುದಿದೆಯೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನೂ ನಮ್ಮ ಮುಂದಿಡುತ್ತವೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಭಾಷಾ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಕೊಡವ ಸಿನಿಮಾದ ಮೇಲಿನ ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮತ್ತು ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕಾಗಿ ನೋಡಿ ಸೌಮ್ಯಾ ದೇಚಮ್ಮಾ ಅವರ ಕೊಡವ ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬುದೊಂದಿಯೇ? ಎನ್ನುವ ಬರಹವನ್ನು.

04. ಫಾಲ್ಕೆ ಅವರು ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಕೊನೆಗೆ ತಮ್ಮ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಹಸಕ್ಕೆ ಫ್ಯಾಕ್ಟರಿ ಎಂಬ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಶಬ್ದವನ್ನು ಇಟ್ಟರು. ಅದುವರೆಗೂ ನಟನೆ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕೆಲಸಗಳಿಗೆ ಆಗಮಿಸಿ ಭಾಗವಹಿಸಲು ಅಂಜುತ್ತಿದ್ದ ಜನರು ಹೊಸ ಶಬ್ದದ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಆಕರ್ಷಿತರಾದರು. ರಾಜ್ಯಾಧ್ಯಕ್ಷ ಅವರ ಅಧ್ಯಯನ ಮತ್ತು ಪರೇಶ್ ಮೊಕಾಶಿ ಅವರು ಫಾಲ್ಕೆ ಅವರ ಕುರಿತು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಬಯೋಪಿಕ್ ಸಿನಿಮಾವಾದ 'ಹರೀಶ್ಚಂದ್ರಾಚೀ ಫ್ಯಾಕ್ಟರಿ'ಯು ನಮಗೆ ಈ ಕುರಿತು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ.

05. ಮುಂಬೈನಲ್ಲಿ ಪಾರ್ಸಿ ವ್ಯಾಪಾರಿಗಳು ನಿರ್ವಹಿಸಿದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲೇ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ವಾಡಿ ವ್ಯಾಪಾರಿಗಳು ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾದ ತಯಾರಿಯಲ್ಲಿ ನೇತೃತ್ವ ವಹಿಸಿದರು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಈಗಲೂ ಕೂಡಾ ಚಮನ್ಲಾಲ್ ಡುಂಗಾಜಿಯವರು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಆದ್ಯರಾಗುತ್ತಾರೆ.

06. ಕಾರಂತರು ಅತ್ಯಂತ ವೈವಿಧ್ಯದ ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಸಿನಿಮಾ ಸೇರಿದಂತೆ ಹೊಂದಿದ್ದರು. ಅವರ ಯಾವ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಕೂಡಾ ಇಂದು ಲಭ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅವರ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ನೋಡಿ ನಿಖಿಲಾ ಅವರ ಕಾರಂತರ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಎನ್ನುವ ಪ್ರಬಂಧ.

07. ಭಾರತೀಯ ಅದರಲ್ಲೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತೀಯ ಪೌರಾಣಿಕ ಸಿನಿಮಾಗಳ ತಾತ್ವಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳಿಗಾಗಿ ಉಮಾ ಬೃಗುಬಂಧ ಮತ್ತು ಎಮ್ ಕೆ ರಾಘವೇಂದ್ರ ಅವರ ಕನ್ನಡದ ಆರಂಭಿಕ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

08. ರಾಷ್ಟ್ರ ನಿರ್ವಚನದ ಭಾಗವಾಗಿ ಕಾಣಬರುವ ಬಹುತೇಕ ಕನ್ನಡ ಪೌರಾಣಿಕ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಸುಮಾರು 1950ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಪುರಾಣದ ವಸ್ತುವಿನ ಸುತ್ತ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡಿದ್ದರೂ ಕೂಡಾ ಹಳೆಯ ಜಮೀನ್ದಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ಅಂತಹ ಮೌಲ್ಯವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುಧ್ಧ ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿದ್ದುವು.

09. ಬಹುತೇಕ ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕುಟುಂಬವು ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ವಿವೇಚನೆ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಒಳಪಡುತ್ತದೆ. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಪಿತೃಪ್ರಧಾನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಹಾಗೂ ಅದು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಮೀರಿದ ರಮ್ಯ ಪ್ರೀತಿ, ಪ್ರಣಯ ಹಾಗೂ ವಿವಾಹದ ಸಾಂಸ್ಥಿಕತೆಯ ಮುರಿತವು ಇದರ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲೊಂದು.

10. ಕನ್ನಡ ನಾಡು ನುಡಿಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಉದಾರವಾಗಿ ಮತ್ತು ಮತನಿರಪೇಕ್ಷವಾಗಿ ನಾಡನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಒಳಗೊಳ್ಳದ ಮತ್ತು ಕೋಮುವಾದೀಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡದ ಭೂಪಟವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದುವು. ಮೈಸೂರು, ವಿಜಯನಗರ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡವೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸಲಾಗುವ ಭೂಪ್ರದೇಶದ ಹಿಂದೂ ರಾಜರ ಗಾಥೆಯನ್ನಷ್ಟೇ ಅವುಗಳು ಬಿಂಬಿಸಿದುವು. ಅವುಗಳು ಎಂದಿಗೂ ಕೂಡಾ ಒಂದು ಅಖಿನ ಕರ್ನಾಟತ್ವದ ಮಾದರಿ ಮತ್ತು ಉದಾರತೆಯ ಮಾದರಿಯನ್ನು ನೆಚ್ಚಲಿಲ್ಲ. ಸುಮಾರು ಆರಂಭದ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಅಂದರೆ ಸುಮಾರು 2000ದವರೆಗಿನ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಒಂದೇ ಒಂದು ಮುಸ್ಲಿಮ್ ರಾಜ ಅಥವಾ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬಗೆಗಾಗಲೀ ಅಥವಾ ವಸ್ತುವಿನ ಬಗೆಗಾಗಲೀ ಸಿನಿಮಾವೊಂದು ಮೂಡಿ ಬರದಿರುವುದು ಅತೀವ ಖೇದಕರವಾಗಿದೆ. ಭಾರತದಂತಹ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೆಂದು ನಮ್ಮನ್ನು ನಾವೇ ಬೆನ್ನು ತಟ್ಟಿ ಸ್ವರತಿಯಾಚರಿಸುತ್ತಿರುವಾಗಲೂ ಕೂಡಾ ಇಂತಹ ವಿದ್ಯಮಾನವು ಡೆಮಾಕ್ರಸಿಯನ್ನೇ ನಾಚಿಸಿದೆ.

11. ಆಧುನಿಕತೆ, ಅಭಿವೃಧ್ಧಿ, ರಾಷ್ಟ್ರ ನಿರ್ವಚನೆಯ ವಿವೇಚನೆ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾದ ಜತೆಗಿನ ಕಾರ್ಯ ಕಾರಣ ಸಂಬಂಧದ ಕುರಿತು ವಿಚಾರಕ್ಕಾಗಿ ನೋಡಿ ಸುಮಿತಾ ಚಟರ್ಜಿ ಅವರ ಅಧ್ಯಯನ.

12. ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಸೇರಿದಂತೆ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ತಾರಾ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಸಿನಿಮಾ ಉದ್ಯಮ, ರಾಷ್ಟ್ರ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಮೇಲಿನ ವರ್ಚಸ್ಸಿನ ಮೂಲಕವೇ ನೋಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವೇಚನೆಗೆ ನೋಡಿ, ಎಮ್.ಎಸ್.

ಪಾಂಡ್ಯನ್ ಅವರು ಎಮ್. ಜಿ. ಆರ್. ಅವರ ಮೇಲೆ ನಡೆಸಿದ ಅಧ್ಯಯನ ಹಾಗೂ ಮಾಧವ ಪ್ರಸಾದ್ ಅವರು ಎಮ್. ಜಿ. ಆರ್, ಎನ್. ಟಿ. ಆರ್ ಮತ್ತು ರಾಜ್ ಕುಮಾರ್ ಮೇಲೆ ನಡೆಸಿದ ಅಧ್ಯಯನಗಳನ್ನು.

ಅಧ್ಯಾಯ–4

ಅಧ್ಯಾಯ 4

ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಅಂಗರಚನೆ: ಕಥನ, ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು

ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ 'ಸಂಸ್ಕಾರ' (1971) ಸಿನಿಮೋತ್ತರ ಕಾಲವನ್ನು ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಕಾಲವೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ಪ್ರತೀತಿ. ಇದರ ಜತೆಗೆ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರೇರಣೆಯೆಂದು ಸಮಾಜವಾದವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ರೂಢಿ. ಈ ಹೊಸ ಅಲೆ ಎಂಬ ಬಗೆ ಜಾಗತಿಕ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಫ್ರಾನ್ಸ್ ದೇಶದಲ್ಲಿ. ಅಲ್ಲಿನ 1950ರ ದಶಕದ 'ಕಾಹಿಯರ್ಸ್ ದು ಸಿನಿಮಾ' ಪತ್ರಿಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರತೀಕವಾದ ಸಂವಾದದ ಮೂಲಕ ಅದು ಉದ್ಘಾಟಿತವಾಯ್ತು. ಶಾಬ್ರಲ್, ಗೊಡ್ಡಾರ್ಡ್, ತ್ರೂಫೋ ಮತ್ತವರ ಗುರು ಸಿನಿಮಾ ವಿದ್ವಾಂಸ ಆಂದ್ರೀ ಬಾಝಿನ್ ಇದರ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರೇರಣೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಆದ್ಯತೆಯೆಂದರೆ ಸಮಾಜವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ದರ್ಶನ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಫ್ರೆಂಚ್ 'ನಾವೆಲ್ಲಾ ವೇಗ್' ಸಮಾಜವಾದೀತನವನ್ನು ತನ್ನ ಸಿನಿಮಾದ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಮೀಮಾಂಸೆಯಾಗಿ ಆಯ್ದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿತು. ಆದರೆ ಸಿನಿಮಾ ಭಾಷೆಯಾಗಿ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಎರಡೂ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಫ್ರೆಂಚ್‌ನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. 'ಸಂಸ್ಕಾರ'ದ ನಂತರ ಇಂತಹ ತಥಾಕಥಿತ ಯುಗ 1950ರ ಇಟೆಲಿಯ ನಿಯೋರಿಯಲಿಸಮ್‌ನ ಸಿನಿಮಾ ಭಾಷೆ, ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿತು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಕನ್ನಡ ಹೊಸ ಅಲೆ ಚರ್ಚಾರ್ಹ ಮತ್ತು ಸಂವಾದಯೋಗ್ಯ ಅನ್ನುವುದು ಈ ಬರಹದ ಮುಖ್ಯವಾದ ವಾದವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಾಯದ ಮೊದಲನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಜಾಗತಿಕವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಹೊಸ ಅಲೆ ಎಂದರೇನು? ಮತ್ತು ಅದರ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳೇನು? ಹಾಗೂ ಅದು ಯಾವ ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಾಗ್ವಾದದ ಮೂಲಕ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು ಎನ್ನುವ ವಿಷಯದ ಕುರಿತು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಎರಡನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ 1970ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಕಾಲ–ದೇಶಾತ್ಮಕ ಸ್ವರೂಪವೇನು ಎನ್ನುವ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮೂರನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಹೊಸ ಅಲೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಥಮಿಕವಾದಂತಹ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬುದಿದೆಯೇ? ಎಂಬ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ತೌಲನಿಕ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

***

'ಹೊಸ ಅಲೆ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ' ಎನ್ನುವ ವಿಷಯ ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣ ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗೌಣ ಕೂಡಾ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ನೆಲೆ ಮತ್ತು ಆಯಾಮದ ಬಗ್ಗೆ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಯಾರೂ ಕೂಡಾ ಇದುವರೆಗೆ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎತ್ತದಿರುವುದು ಇಂತಹ ಒಂದು ಸಂವಾದದ ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶೆಯ ನಿರ್ವಾತವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಅನೇಕ ಕೃತಿಗಳು ಚರಿತ್ರೆಯ ಅತ್ಯಂತ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮತ್ತು ಮೂಲಭೂತ ಎನ್ನುವ ವಿನ್ಯಾಸಗಳ ಸುತ್ತಲೇ ಗಿರಕಿ ಹೊಡೆದಿವೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಅವುಗಳು ಕೇವಲ ಒಂದು ಕಾಲಾನುಕ್ರಮಣಿಕೆಯ ದಾಖಲುಗಳಂತೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಿವೆ. ಅದನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದ ಒಂದು ಕಾರ್ಯ ಕಾರಣತೆಯನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುವ, ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ ಮತ್ತು ರೂಪಿಸುವ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವ, ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಕಥನ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಕಾಲ–ದೇಶ, ಭೂಗೋಳ ಮತ್ತಿತರ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ, ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಚರಿತ್ರೆಯ ವಿಮರ್ಶೀಯ ಕಥನ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಮುಟ್ಟುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೇ ಸಾಧಿಸಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಅವುಗಳು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಡೇಟಾ ಬೇಸ್‌ಗಳಾಗಿವೆಯೇ ಹೊರತು ಒಂದು ಕ್ರಿಟಿಕಲ್ ಎನ್‌ಕ್ವಯರಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಸಂಗ್ರಹಗಳಾಗಿಲ್ಲ.[1] ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತದರ ದಾಖಲು ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕ ಆಯಾಮವೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದ ಒಂದು ಸಮಗ್ರ ಸಂಕೀರ್ಣ ನೆಲೆಯ ವಿದ್ಯಮಾನದ ಕುರಿತು ಗಂಭೀರವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಒಳಗೊಂಡಿಲ್ಲ. ಬಹುಶಃ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದ ಚರಿತ್ರೆ ಬಗೆಗೆ ಬಂದಿರುವ ಮೂರು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ತೀರಾ ಶ್ರಮದಾಯಕವೂ, ಒಂದು ತೀರಾ ಕಳಪೆಯೂ, ಇನ್ನೊಂದು ಕೃತಿ ತುಸು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿಯೂ ಬಂದಿದೆ.[2] ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿ ಬಂದಿರುವ ಕೃತಿಯೂ ಕೂಡಾ ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಇಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎತ್ತುವುದನ್ನು ತನ್ನ ಆದ್ಯತೆಯನ್ನಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ.[3] ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಕನ್ನಡದ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಸಿನಿಮಾ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ದರ ಲಕ್ಷಣಗಳಾಗಿ ಸಮಾಜವಾದೀಯ ಆಯಾಮ ಮತ್ತು ಕಾರ್ಯಕಾರಣತೆ ಸೇರಿದಂತೆ ಅನೇಕ ಮಗ್ಗುಲುಗಳನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿಲ್ಲ. ಇದರ ಜತೆಗೆ ಇಂತಹ ಸಂಪುಟದ ಕೃತಿಕಾರರೂ ಕೂಡಾ ತೀರಾ ಒಂದು ಜನಪ್ರಿಯ ಜರ್ನಲಿಸ್ಟಿಕ್ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಇವುಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ವೃತ್ತೀಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆದರು.[4] ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತುವ ಮತ್ತು ಅಂತಹ ಮೆತಡಾಲಜಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅವರು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಇದು ಈಗಲೂ ಕೂಡಾ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯು, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಬರವಣಿಗೆಯು ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಾಗಿಯೇ ಇದೆ.

ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಮುಖ್ಯ ಕಾಳಜಿಯಾದ ಯುವತನದ ಹಾಗೂ ಸಮಾಜವಾದೀ ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬುವುದೊಂದಿದೆಯೇ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಈ ಸಂದರ್ಭ ತುಂಬಾ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಜಾಗತಿಕ ಸಿನಿಮಾ

ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ನಿಷ್ಠುರವಾಗಿ 'ಸಮಾಜವಾದೀ ಸಿನಿಮಾ' ಎನ್ನುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದು, ಮೊತ್ತ ಮೊದಲಿಗೆ ಸೋವಿಯತ್ ರಷ್ಯಾದ ಸಿನಿಮಾಗಳು. ಪುಡೋವ್‌ಕಿನ್, ಐಸಿನ್‌ಸ್ಟೀನ್ ಸಂದರ್ಭದ ರಷ್ಯನ್ ಸಿನಿಮಾವು ಇಂತಹ ಒಂದು ಮಾದರಿ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸೆಂಟ್ರಲ್ ಏಷ್ಯಾ, ಅದರಲ್ಲೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಹಂಗೇರಿಯ ಮಿಕ್ಲೋಸ್ ಜಾನ್ಸ್ಕೋರಂತಹ ನಿರ್ದೇಶಕ, 'ರೆಡ್ ಪ್ಲಾಸಮ್' ಹಾಗೂ 'ರೌಂಡ್ ಅಪ್' ಮುಂತಾದ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಮೂಲಕ ಮತ್ತೊಂದು ಮಾದರಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡರು. ಆದರೆ ಜಾನ್ಸ್ಕೋವಿನ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಶುದ್ಧ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದೀ ಮತ್ತು ಪಾರ್ಟಿಲೈನ್ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಂತು ನಮ್ಮನ್ನು ದಂಗು ಬಡಿಸುತ್ತವೆ. ಇದರ ನಂತರದ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯೆಂದರೆ ಸುಮಾರು 1970-1980 ದಶಕದಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಅಮೇರಿಕನ್ ರಿವೈವಲ್ ಎಂಬ ನಾಮಧೇಯದಡಿ ಕಾಣಿಸಿದ ಸಿನಿಮಾ ಚಳುವಳಿ. ಅವುಗಳು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಚಿಲಿ, ಪೆರು ಮತ್ತಿತರ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿನ ನಿರಂಕುಶ ಪ್ರಭುತ್ವ ಮತ್ತದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಬಂದ ಸಿನಿಮಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಕಥನಗಳು. ಇಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗುರುಘ್‌ಮನ್, ಫರ್ನಾಂಡೋ ಸೋಲಾನೆಸ್ ಮತ್ತು ಥಾಮಸ್ ಗುಟಿರರಘ್ ಅಲಿಯಾ ಮುಂತಾದವರು ತುಂಬಾ ಪ್ರಮುಖರಾಗುತ್ತಾರೆ.[5] ಇದಲ್ಲದೇ ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಅಮೇರಿಕಾದ ಥರ್ಡ್ ಸಿನಿಮಾವರೆಗೆ ಮತ್ತು ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದ ಆಫ್ರಿಕಾದ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಸೆನೆಗಲ್, ಅಲ್ಜೀರಿಯಾ ಹಾಗೂ ಮೊರೊಕ್ಕೋದ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹೀ ವಿರೋಧಿ ಮತ್ತು ಸಮಾಜವಾದೀ ಆಶಯಗಳಿರುವ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಈ ಬಗೆಯವು (ಸ್ಟಾಮ್ 1987:56). ಹೆಚ್ಚಿನ ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಅಮೇರಿಕನ್ ಸಿನಿಮಾಗಳು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಸಮಾಜವಾದೀ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ತರುತ್ತವಾದರೂ ಕೂಡಾ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಆದರೆ ಜಾನ್ಸ್ಕೋ ಮತ್ತು ಇಟಲಿಯ ನಿರ್ದೇಶಕ ಪಿಯರೋ ಪಾಲೋ ಪಾಸೋಲನಿಯನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಸಮಾಜವಾದೀಯ ಸಿನಿಮಾ ಎಸ್ತೆಟಿಕ್ಸ್ ಅಥವಾ ಸಿನಿಮಾತ್ಮಕ ಎಸ್ತೆಟಿಕ್ಸ್ ಅನ್ನು ಶೋಧಿಸಲಿಲ್ಲ. ಜಾನ್‌ಸ್ಕೋವಿನ ರೆಡ್‌ಪ್ಲಾಸಂ ಸಿನಿಮಾ ಸಮಾಜವಾದೀ-ಕಮ್ಯುನಿಸ್ಟ್ ತಾತ್ವಿಕ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ.[6] ಪಾಸೋಲನಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರಿದು ಸಮಾಜವಾದೀಯ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಚೌಕಟ್ಟಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಕೊಳ್ಳುಬಾಕತೆ, ಮನುಷ್ಯನ ಸಂಗ್ರಹ-ಗುಣ, ಹಿಂಸೆಯ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ನಾಗರಿಕತೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನೂ ನಡೆಸಿದುವು.[7]

4.1 ಫ್ರೆಂಚ್ ನ್ಯೂ ವೇವ್: ಕಥನ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣ

ಬಹುಶಃ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಜಾಗತಿಕ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜವಾದೀ ನಿಲುವನ್ನು ಆದ್ಯತೆಯನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಫ್ರೆಂಚ್ ನ್ಯೂವೇವ್ ಸಿನಿಮಾ.[7] ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ಹೊಸ ಅಲೆ ಎಂದು

ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿದ್ಯಮಾನಕ್ಕೂ ಫ್ರೆಂಚ್ ಹೊಸ ಅಲೆಗೂ ಸಾಕಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಕನ್ನಡ ಹೊಸ ಅಲೆಯನ್ನು ಫ್ರೆಂಚ್ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಪಡಿಯಚ್ಚೆಂದು ಸಾಧಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ತೊಡಕುಗಳಿವೆ. ಈ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕನ್ನಡ ಹೊಸ ಅಲೆ ಶುದ್ಧ ಸಮಾಜವಾದಿಯೆಂದು ಗ್ರಹಿಸುವುದೂ ಕೂಡಾ ಕೆಲವು ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಅಸಾಧ್ಯ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಫ್ರೆಂಚ್ ಹೊಸ ಅಲೆ ಅಥವಾ 'ನಾವೆಲ್ ವೇಗ್' ರೂಪುಗೊಂಡ ಒಂದು ಗತಿಶೀಲ ಹಾಗೂ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ನೆಲೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡ ಹೊಸ ಅಲೆ ಹೊಂದದಿರುವುದು, ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು 1960 ಉತ್ತರದ ಅಂದರೆ ಎನ್. ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ (ಎನ್ನೆಲ್) ಅವರ ಸಿನಿಮಾದಿಂದ ಹಿಡಿದು 1970–1971ರ 'ಸಂಸ್ಕಾರ' ಮತ್ತು ನಂತರದ ಹೊಸ ಅಲೆಯೊಂದು ಪ್ರಭಾವಿಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಏನಿದ್ದಾವೇ ಅವುಗಳ ತಾತ್ವಿಕ ಆಕೃತಿ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ನಿಲುವು ಸಮಾಜವಾದೀಯವೇ ಹೊರತು, ಫ್ರೆಂಚ್ ಹೊಸ ಅಲೆ ನಿರೂಪಿಸಿದ ಒಂದು ಸಮಾಜವಾದೀಯ ಸಿನಿಮಾದ ಎಸ್ತಟಿಕ್ಸ್ ಆಗಿ ರೂಪಿತವಾಗದಿರುವುದೂ ಕೂಡಾ ಇನ್ನೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ (ವಿಜಯಾ, ಸಿಂಗ್, ರಾವ್ 2001:147). ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣರಿಗೂ ಕೂಡಾ ಫ್ರೆಂಚ್ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಸಂಪರ್ಕವಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಪತ್ತೆ ಹಚ್ಚಲಾಗದು. ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣರಿಗೆ ಇದ್ದ ಪ್ರೇರಣೆ ಎಂದರೆ 1950ರ ಹೊತ್ತಿನ ಇಟಾಲಿಯನ್ ನಿಯೋ–ರಿಯಲಿಸಂ ಮತ್ತು ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇ.[8] 'ಸಂಸ್ಕಾರ' ಸಿನಿಮಾದ ನಿರ್ದೇಶಕ ಪಟ್ಟಾಭಿರಾಮ ರೆಡ್ಡಿಯವರು ಕೂಡಾ ಫ್ರೆಂಚ್ ಹೊಸ ಅಲೆಯಿಂದ ಪ್ರೇರಿತರಾಗಿ ಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದರು ಎನ್ನುವುದೂ ಕೂಡಾ ಇಲ್ಲ. ಇದು ತೀರಾ ಸಹಜವೂ ಆಗಿದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ನಾನೀಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ಫ್ರೆಂಚ್ ನ್ಯೂ ವೇವ್ ಹೊತ್ತಿನ ತಾತ್ವಿಕ ಗುದ್ದಾಟ ಮತ್ತು ಸಂವಾದದ ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಸಂವಾದ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿರಲೇ ಇಲ್ಲ ಮತ್ತು ಇಂದಿಗೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಸ್ಥಿತಿಯಿಲ್ಲ (ವಿನ್ಸೆಂಡ್ಯೂ 2000:45). ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರೇರಣೆಯು ಇಟಲಿ ಮತ್ತು ಯುರೋಪಿನ ನಿಯೋ–ರಿಯಲಿಸಂ ಪಂಥವೇ ಹೊರತು ಫ್ರೆಂಚ್ ಹೊಸ ಅಲೆಯಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದೂ ಕೂಡಾ ಸತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಯುರೋಪಿನ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಫ್ರೆಂಚ್ ಕಂಡೀಶನ್ ಏನಿದೆ ಅದು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕನ್ನಡ ಕಂಡೀಶನ್ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ.[9] ಅಂತಹ ಫ್ರೆಂಚ್ ಕಂಡೀಶನ್ 'ನಾವೆಲ್ ವೇಗ್' ಅನ್ನುವ ಮತ್ತದರ ರಾಜಕಾರಣ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ತೀರಾ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನಿರ್ವಚಿತಗೊಂಡ ಎಡಪಂಥೀಯ ಹಾಗೂ ಸಮಾಜವಾದೀಯ ಗುಂಪಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಫ್ರೆಂಚ್ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಪ್ರಮುಖರಾದ ಲೂಯಿ ಬಿನಲ್, ತ್ರೂಪೋ, ಶಾಬ್ರಲ್, ಗೊಡಾರ್ಡ್ ಮತ್ತು ಜಾಕ್ ರಿವೆಟ್ ಮೊದಲಾದವರೆಲ್ಲಾ ಬಲಪಂಥೀಯರೇ ಆಗಿದ್ದು ಆ ಕಾಲದ ಬಲಪಂಥೀಯ ಫ್ರೆಂಚ್ ರಾಜಕಾರಣಕ್ಕೆ ಸಹಾನುಭೂತಿ ಮತ್ತು ನಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ತೋರುತ್ತಿದ್ದರು.[10] ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಆಗ ಬಲಪಂಥವೆಂದರೆ ಎಡಪಂಥದಿಂದ ಕೇವಲ 5 ಪ್ರತಿಶತ ದೂರಸರಿದ ತುಸು ಉದಾರವಾದೀ ಪರಂಪರೆ ಅಷ್ಟೇ. ಭಾರತ ಮತ್ತು

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿನ ಎಡ ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರಗತಿಪರ–ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸ್ಟ್ ನಿಲುವಿಗೆ ಆಪ್ತವಾಗಿಯೂ, ಬಲ ಅಂದರೆ ಬಿ.ಜೆ.ಪಿ ಮತ್ತು ಹಿಂದುತ್ವ ತಾತ್ವಿಕತೆಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿರಲಿಲ್ಲ. ರಾಜಕಾರಣದ 1950 1960ರ ಹೊತ್ತು ಜಗತ್ತು ಅನೇಕ ಆಯಾಮಗಳ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನು, ಚಳುವಳಿ ಹಾಗೂ ಹೋರಾಟವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದ ಸಮಯ. ಆದರೆ ಬಹುತೇಕ ಎಲ್ಲರೂ ಕೂಡಾ ನಿಧಾನಗತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಓದು, ಅನುಭವ, ಸಮಕಾಲೀನ ಜಾಗತಿಕ ರಾಜಕಾರಣ ಚಳುವಳಿ ಮುಂತಾದ ಕಾರಣದಿಂದ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕವಾದ ವೈಚಾರಿಕೀಕರಣವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದರು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಫ್ರೆಂಚ್ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಈ ಮೇಲಿನ ಹರಿಕಾರರು ಜಗತ್ತಿನ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವೀ ಪತ್ರಿಕೆಯಾದ, ಫ್ರೆಂಚ್ ಭಾಷೆಯ 'ಲೇ ಕಾಹಿಯರ್ಸ್ ಡು ಸಿನಿಮಾ'ದ ಬಳಗದಲ್ಲಿದ್ದವರು.[11] ಮೊದಮೊದಲು ಈ ಬಳಗ ಎಡ ಮತ್ತು ಬಲದ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚು ತಲೆಕೆಡಿಸಿಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಬದಲು ಪತ್ರಿಕೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂವಾದ ಹಾಗೂ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಟೆಂಟ್ (ವಸ್ತು) ಮತ್ತು ಶೈಲಿಯ ಪರ–ವಿರೋಧದ ಕುರಿತು ಗಮನಹರಿಸಿದ್ದರು. ಇದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆಯೇ ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಬಲಪಂಥೀಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಾದಿಗಳು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದ, 'ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ಕಲೆ ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಇದ್ದು, ಸತ್ಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಿರಬೇಕು' ಎನ್ನುವ ಹಾಗೂ ಅದೇ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಎಡಪಂಥೀಯ ಮಾನವತಾವಾದಿಗಳು ಹೇಳುವ, 'ಎಲ್ಲಾ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ಕಲೆ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಯಾಮ ಅಥವಾ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕು" ಎನ್ನುವ ಎರಡು ವಾಗ್ವಾದಗಳು ಜಾರಿಯಲ್ಲಿದ್ದುವು. ಇಂತಹ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಆ ಕಾಲದ ಚಿಂತಕರು, ಸೃಜನಶೀಲರು ನೆಲೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಂತಹ ಒಂದು ಕಂಡೀಶನ್ ಕನ್ನಡ ಸಂದರ್ಭದ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಧ್ಯತೆಯಲ್ಲಿರಲಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿನ ಬಲಪಂಥವೆಂದರೆ ಪುನಃ ಒಂದು ಪ್ಯೂರಿಟಾನ್ ನೆಲೆಯ, ಮೂಲಭೂತವಾದೀ ಗೃಹಿಕೆ–ಆಶಯದ ಕ್ರಮ ಮತ್ತು ನಿಲುವೆಂದೇ ಪರಿಭಾವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ ಕಾರಣ ಒಂದು ಐಡಿಯಾಲಾಜಿಕಲ್ ವಿರೋಧ ಮತ್ತು ವಾಗ್ವಾದಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಇಲ್ಲಿ ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.[12] ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಇದು ಈ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ಸೋಶಿಯಲಿಸಂಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದ ಒಂದು ರಾಜಕೀಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಮತ್ತದಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗುವ ಎಸ್ಥಟಿಕ್ಸ್ ಅನ್ನು ಕಥನದಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಫ್ರೆಂಚ್ ಪರಿವೇಷದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಧ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಕಥನಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ ಎಂದೆನಿಸುವ 'ಕಂಟೆಂಟ್ ವರ್ಸಸ್ ಸ್ಟೈಲ್' ನಡುವಿನ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ಕಾಣುವಂತಾಯಿತು. ಸುಮಾರು 1958ರಲ್ಲಿ ಬಂದ ಮತ್ತು ಫ್ರೆಂಚ್ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬ ಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆದ ಕ್ಲಾಡ್ ಶಾಬ್ರಲ್ ನ 'ಲೀ ಬ್ಯೂಸರ್ಜ್' ಮತ್ತು 1959ರ ತ್ರೂಫೋ ನ ಚಿತ್ರ 'ದಿ 400 ಬ್ಲೋಸ್' ನಡುವಿನ ವಾಗ್ವಾದ ನಮಗೆ ಫ್ರೆಂಚ್ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಒಂದು ಗತಿಶೀಲ, ತಾರ್ಕಿಕ ಸಂಘರ್ಷ ಮತ್ತು ಸಂವಾದವನ್ನು ಮನಗಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಆದಾಗಲೇ ಈ ವರ್ಗದ ಲೂಯಿ ಬಿನೆಲ್ ಒಂದು

ಎಡಪಂಥೀಯ ನಿಲುವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದ. ಆತ ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ 'ಒಬ್ಬ ಯುವಕ ಪೇಟೆಯಿಂದ ಹಿಂದಿರುಗಿ ಹಳ್ಳಿಗೆ ಹೋಗಿ, ಅಲ್ಲಿನ ಜನರನ್ನು ಸಂಘಟಿಸಿ ಅವರ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಪರಿಹಾರವೀಯುವ ನೆಲೆಯ 'ಕಥನ'ವನ್ನು ಒಂದು ಬಲಪಂಥೀಯ ಪ್ರೊಪಗಾಂಡಾ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಫ್ರೆಂಚ್ ಸಾಹಿತಿ ಮತ್ತು ಫಿಲಾಸಫರ್ ರೋಲಾ ಬಾರ್ತ್ ಕೂಡಾ ಶಾಬ್ರಲ್‌ನ 'ಲೀ ಬ್ಯೂಸರ್ಜ್' ಚಿತ್ರವನ್ನು ಪಕ್ಕಾ ಒಂದು ಬೂರ್ಝ್ವಾ ಮತ್ತು ಪ್ರೊಪಾಗಾಂಡಾ ಮಾದರಿಯದು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ತ್ರೂಫೋನ '400 ಬ್ಲೋಸ್' ಚಿತ್ರಕ್ಕೂ ಇದೇ ರೀತಿ ವಿಮರ್ಶೆ ಬಂದು ಶಾಬ್ರಲ್‌ನ ಸಿನಿಮಾದ ರೀತಿಯ ಬಗೆಗಿನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇ ಒದಗುತ್ತದೆ. ಒಂದೆಡೆ ಸ್ವತಃ ಸಿನಿಮಾ ತಯಾರಿಕೆಯ ಸ್ವಾನುಭವ ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ, ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾಗಿ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು 'ಕ್ಯಾಹಿಯರ್ಸ್ ಡು ಸಿನಿಮಾ' ಪತ್ರಿಕೆ ಮತ್ತಿತರ ಫೋರಂಗಳ ಮೂಲಕ ಚರ್ಚಿಸುವ, ಖಂಡನ–ಮಂಡನ ಸಾಧಿಸಿ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿದ್ದು ಫ್ರೆಂಚ್ ನ್ಯೂ ವೇವ್‌ನ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡಾ ಇಂತಹ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ತಯಾರಿ–ನಿರ್ಮಾಣ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕತೆಗಳ ಆದ್ಯತೆಯಾಗಿರಲೇ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕ್ಯಾಹಿಯರ್ಸ್ ಡು ಸಿನಿಮಾ' ಕೂಡಾ ಏಕರೂಪ ಶೀತಿಲೀಕೃತ ಮತ್ತು ಚಲನರಹಿತವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಸುಮಾರು 1958–1960ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಬಲಪಂಥದ ಪತ್ರಿಕೆಯೊಂದೇ ಬಿನೆಲ್ ಮತ್ತು ಬಾರ್ತ್‌ರಿಂದ ಆಪಾದನೆಗೊಳಪಟ್ಟ, ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾಗಿ ಬಾರ್ತ್ ಮತ್ತು ಶಾಬ್ರಲ್ ನಡುವೆ ತಾತ್ವಿಕ ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೆ ಆಕ್ಷರಿಕ ಜಾಗವಾಗಿದ್ದ ಪತ್ರಿಕೆ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಪ್ರಖರವಾದ ಸಮಾಜವಾದೀ ಮತ್ತು ಎಡ ಪಂಥೀಯ ಕಳಕಳಿ, ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಆದ್ಯತೆಯನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿತು. ಫ್ರೆಂಚ್ ನ್ಯೂವೇವ್‌ನಲ್ಲಿನ ಆರಂಭದ ತ್ರೂಪೋ, ಗೊಡಾರ್ಡ್ ಕೂಡಾ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಒಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿತ ನಿಲುವು ಮತ್ತು ನೆಲೆಯನ್ನು ಘೋಷಿಸಿಕೊಂಡರು. ಗೊಡಾರ್ಡ್ ಅಂತೂ ಕ್ಯಾಹಿಯರ್‌ನ ಸಂವಿಧಾನವನ್ನೇ ಮುರಿದು ಒಂದು ಹೊಸ ಸಮಾಜವಾದೀ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ತಳೆದನು. ತ್ರೂಫೋ ಮತ್ತು ಲೂಯಿ ಮೆಲೆ ಕೂಡಾ ಬಲದಿಂದ ಎಡದ ಕಡೆಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಚಲಿಸಿದರು. ಬಹುಶಃ 1950ರ ವರೆಗೆ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲೇ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಿನಿಮಾ ವಿಮರ್ಶಕನೆಂಬ ಖ್ಯಾತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದ ಆಂದ್ರೆ ಬಾಜಿನ್‌ನನ್ನು (ಈತ ತ್ರೂಫೋ ಗುರು ಕೂಡಾ) ಆತನ ಕ್ಯಾತೋಲಿಕ್ ಬಲಪಂಥೀಯತೆಯನ್ನು ಅತ್ಯುಗ್ರವಾಗಿ ಟೀಕಿಸಲಾಯ್ತು. ಆ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಎಡಪಂಥೀಯ ಸಿನಿಮಾ ವಿಮರ್ಶಕರು ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕರು 'ಮ್ಯಾನಿಫೆಸ್ಟೋ ಆಫ್ 121' ಎಂಬ ದಾಖಲೆಯನ್ನು ಅಲ್ಜೀರಿಯಾ ಯುದ್ಧ ವಿರೋಧಿ ನೆಲೆಯಾಗಿ ರಚಿಸಿ ಸಹಿ ಮಾಡಿದರು. ತ್ರೂಫೋ ಒಬ್ಬ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ಕೂಡಾ ಯಾವುದೇ ಪಂಥವನ್ನು ಅತ್ಯುಗ್ರವಾಗಿ ನೆಚ್ಚಲಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಆತನ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರಕಾರ, ಡಿ ಬಾಕ್ ಹೇಳುವ ಹಾಗೆ, 'ತ್ರೂಫೋ ಒಬ್ಬ ನಾಝಿಯೂ ಅಲ್ಲ, ಕಮ್ಯುನಿಸ್ಟ್ ಅಲ್ಲ, ಡಿಗಾಲೀಸ್ಟ್ ಅಲ್ಲ ಬದಲು ಒಬ್ಬ ಅನಾರ್ಕಿಸ್ಟ್'.[13] ಫ್ರೆಂಚ್ ನ್ಯೂವೇವ್‌ನ ಅತ್ಯಂತ ಮೂಲಭೂತ ಲಕ್ಷಣಗಳೇ ಯುವತನ, ಸಂಕೀರ್ಣತೆ, ವಿಮರ್ಶೆ

ಮತ್ತು ಸಂವಾದ. 1970ರಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕ ರಿವೆಟ್ ಕ್ಯಾಹಿಯರ್ ಸಂಪಾದಕನಾದದ್ದು ಮತ್ತು ಫ್ರೆಂಚ್ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಗೊಡಾರ್ಡ್‌ನ 'ಲಾಜಿನೋಯ್ಸ್' ಸಿನಿಮಾದ ಮೂಲಕ ಬಹುತೇಕ ಒಂದು ಶೃಂಗವನ್ನು ಕಂಡಿತು. ಹೀಗೆ ಕನ್ನಡ ಹೊಸ ಅಲೆ ಮತ್ತು ಸಮಾಜವಾದವನ್ನು ಯೋಚಿಸುವಾಗ ಫ್ರೆಂಚ್ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಅನಾಲಜಿಯು ನಮಗೆ ಕನ್ನಡದ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಅಂಗರಚನೆಯನ್ನು ದೇಹಪರೀಕ್ಷೆ ಮಾಡಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜವಾದೀಯ ಸಿನಿಮಾ ಇದೆಯೇ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಈ ಚರ್ಚೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಾಡುತ್ತದೆ. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬಹುಶಃ ನಾನೊಬ್ಬ ಮಾರ್ಕಿಸ್ಟ್ ಫಿಲ್ಮ್ ಮೇಕರ್ ಎಂದು ಘೋಷಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಮೃಣಾಲ್ ಸೇನ್ ಮತ್ತು ರಿತ್ವಿಕ್ ಘಟಕ್‌ಮಾತ್ರ.[14] ಮೃಣಾಲ್ ಸೆನ್ ತಮ್ಮ 'ಕಲ್ಕತ್ತಾ ಟ್ರಲಜಿ' ಮೂಲಕ ಸಮಾಜವಾದೀ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ (ರಾಜ್ಯಾಧ್ಯಕ್ಷ 2017:38). ಆದರೆ ರಿತ್ವಿಕ್ ಘಟಕ್ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಮಾತ್ರ ಪಾರ್ಟಿಲೈನ್‌ಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಮತ್ತು ಎಸ್ತಟಿಕ್ಸ್ ಅನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ್ದುವು. ಸಂಗೀತದ ಬಳಕೆ, ಶುದ್ಧ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಕಥನ, ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾ ಮಾದರಿಗಳು ಅವರ ಸಿನಿಮಾದ ಪ್ರಮುಖ ಗುಣವಾಗಿದ್ದುವು. ಆದರೆ ಕನ್ನಡದ ಹೊಸ ಅಲೆ ಮಾತ್ರ ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇ ಅವರನ್ನು ಮಾದರಿ ಮತ್ತು ಅನುಕರಣೀಯವೆಂದು ಬಗೆದಿದ್ದುವು. ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇ ಕೂಡಾ 'ಪ್ರತಿಧ್ವಂದಿ' ಮತ್ತು 'ಜನ ಅರಣ್ಯ' ಸಿನಿಮಾಗಳ ಮೂಲಕ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಠ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರಭುತ್ವ ಮತ್ತು ಸಮಾಜವಾದದ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಾರೆ. ಕನ್ನಡ ಹೊಸ ಅಲೆಯಲ್ಲಿ ಘಟಕ್ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿರುವುದು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ ಎಂದರೂ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ಹೀಗೆ 1950ರ ದಶಕದ ನಿಯೋರಿಯಲಿಸಂ, ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇ ಪ್ರಭಾವ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ವಿಭಿನ್ನ ಮಾದರಿಯಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಹೊಸ ಅಲೆ ಕಾಣುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಒಂದು ನಿಶ್ಚಿತ ಸ್ವರೂಪ, ಗುಣಲಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ನಾವು ಕನ್ನಡ ಹೊಸ ಅಲೆಗೆ ಅಳವಡಿಸುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡದ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ನಿರ್ದೇಶಕರೊಬ್ಬರೂ ಕೂಡಾ ಕನ್ನಡ ಹೊಸ ಅಲೆ ಫ್ರೆಂಚ್ ಹೊಸ ಅಲೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವೆಂದು ನುಡಿದಿರುವುದು ಸಹ ಇದನ್ನು ಅನುಮೋದಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ 1970 ದಶಕದಲ್ಲಿನ ಪಲ್ಲಟಗೊಂಡ ವಿದ್ಯಮಾನವನ್ನು ಹೊಸ ಅಲೆಯೊಂದು ಕಳೆಯುವಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳಿವೆಯೆಂಬುದೂ ಕೂಡಾ ಇದರಿಂದ ಗೋಚರಿತವಾಗುತ್ತದೆ.

4.2 ಭಾರತೀಯ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ವಿವೇಚನೆ ಮತ್ತು ಮರುಪರೀಕ್ಷೆ

ಭಾರತೀಯ ಹೊಸ ಅಲೆ ಎಂದು ಕಥಿತವಾದ ಒಂದು ವಿದ್ಯಮಾನವು ಮೃಣಾಲ್‌ಸೇನ್ ಅವರ 'ಭುವನ್ ಶೋಮ್', ಬಸು ಚಟರ್ಜಿಯವರ 'ಸಾರಾ ಆಕಾಶ್', ಕಾಂತಿಲಾಲ್ ರಾಠೋಡ್ ಅವರ 'ಕಂಕು', ಪಟ್ಟಾಭಿ

ರಾಮರೆಡ್ಡಿಯವರ 'ಸಂಸ್ಕಾರ', ರಾಜೇಂದ್ರ ಸಿಂಗ್ ಬೇಡಿಯವರ 'ದಸ್ತಕ್', ಎಂ.ಎಸ್. ಸತ್ಯು ಅವರ 'ಗರಂ ಹವಾ', ಅವತಾರ್ ಕೌಲ್ ಅವರ '27 ಡೌನ್', ಮಣಿ ಕೌಲ್ ಅವರ 'ಉಸ್ಕೀ ರೋಟಿ'ಯೊಂದಿಗೆ ಆರಂಭವಾಗಿ 2009ರಲ್ಲಿ ಬಂದ ಹಿಂದಿ ಸಿನಿಮಾ 'ಖರ್ಗೋಶ್'ವರೆಗೂ ಕೂಡಾ ಇದನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ (ಇರಾ 2013:19). ಆದರೆ ಈ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಬಳಕೆಯ ಬಗೆಗೆ ಹಲವು ಶಾಬ್ದಿಕ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕ ತಕರಾರುಗಳೂ ಇವೆ (ಶುಭ್ರಾ 2011:10). ನ್ಯೂ ಸಿನಿಮಾ, ಪ್ಯಾರಲಲ್ ಸಿನಿಮಾ, ಆರ್ಟ್ ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಪ್ರತಿನಿಧಿತವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಬಹುತೇಕ ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜವನ್ನೂ, ಇಲ್ಲಿನ ಬಡತನ, ಇಲ್ಲಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂರಚನೆಯಲ್ಲಿನ ವಿವಿಧ ಸ್ತರ-ಸ್ವರೂಪದ ಹಿಂಸೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಸಮಾನತೆ, ಜಾತಿಯ ವಿಷಮತೆ ಹಾಗೂ ಅದರ ಮೂಲಕ ಅಧೀನಜಾತಿಗಳ ಶೋಷಣೆ ಮತ್ತು ಅಧೀನಕ್ಕೊಳಪಡಿಸಿದ್ದನ್ನು ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಕಾಳಜಿಯನ್ನಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡವು. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ 'ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಂತಃಪ್ರಜ್ಞೆ'ಯ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಇವುಗಳು ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಸಂಭವಿಸಿದುವು (ದಾಸ್‌ಗುಪ್ತಾ 1982:16).

ಸುಮಾರು 1930ರ ದಶಕದಲ್ಲೇ ಮುಂಬೈನ ರಂಜಿತ್ ಮೂವೀ ಟೋನ್, ಕಲ್ಕತ್ತೆಯ ನ್ಯೂ-ತಿಯೇಟರ್, ಪುಣೆಯ ಪ್ರಭಾತ್ ಮತ್ತು ಮದ್ರಾಸಿನ ಕೆಲವು ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಸಿನಿಮಾದ ಮೂಲಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಹೊರಗೆಡಹಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದವು (ಇರಾ 2013:20). ರಾಜ್‌ಕಪೂರ್, ವಿ. ಶಾಂತಾರಾಂ, ಗುರುದತ್, ಮೆಹಬೂಬ್ ಖಾನ್ ಮತ್ತು ಬಿಮಲ್ ರಾಯ್ ಗುರುತರವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇ ಹಾಗೂ ಋತ್ವಿಕ್ ಘಟಕ್ ಆದಿಗಳನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಇದೇ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಲಾಯ್ತಾದರೂ ಕೂಡಾ ಸುಮಾರು 1960ರ ಎಫ್.ಎಫ್.ಸಿ. ಸ್ಥಾಪನೆ ಮತ್ತು ಬಾಕ್ಸ್ ಆಫೀಸೇತರ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಅದು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿದ ಮಾದರಿಯಿಂದ ಭಾರತೀಯ ಹೊಸ ಅಲೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಪರಿಪಾಠ ಮತ್ತು ಸಂಪ್ರದಾಯ ಆರಂಭವಾಯಿತು (ರಾಜ್ಯಾಧ್ಯಕ್ಷ 2009:233). ಸುಮಾರು 1968ರಲ್ಲಿ ಆಗಿನ ಪ್ರಸಾರ ಮತ್ತು ವಾರ್ತಾ ಇಲಾಖೆಯ ಸಚಿವೆ ಇಂದಿರಾಗಾಂಧಿಯವರ ಆಪ್ತರಾಗಿದ್ದ ಬಿ.ಕೆ. ಕರಾಂಜಿಯಾರವರು ಎಫ್.ಎಫ್.ಸಿ. ಚೈರ್‌ಮೆನ್ ಆದ ಮೇಲಂತೂ ಅತ್ಯಂತ ದಕ್ಷವಾಗಿ ಇದನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಲಾಯಿತು (ಪ್ರಸಾದ್ 1998:122). ಸ್ವತ: ಕರಾಂಜಿಯಾರವರೇ ವೈಯುಕ್ತಿಕ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ 'ಫಿಲ್ಮ್ ಇನ್‌ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್' ಮತ್ತು ಹೊರಗಡೆಯಿಂದ ಬರುವ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಅನೇಕ ಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿದರು (ಕರಾಂಜಿಯಾ 1998:6). ಇದರ ಲಾಭ ಪಡೆದು ಮೊದಲ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮಣಿ ಕೌಲ್, ಮೃಣಾಲ್‌ಸೇನ್ ಮತ್ತು ಬಸು ಚಟರ್ಜಿ ಮುಂತಾದವರು ಸಿನಿಮಾ ನಿರ್ಮಿಸಿದರು. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಬಹುತೇಕರು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸಿನಿಮಾಗಳಿಗಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಿಸಿದರು. 'ಭುವನ್ ಶೋಮ್'

ಚಿತ್ರವು ಸಾಹಿತಿ ಬಾನಾಪೂಲ್‌ರವರ ಕೃತಿಯನ್ನೂ, ಬಸು ಚಟರ್ಜಿಯವರ 'ಸಾರಾ ಆಕಾಶ್' ಚಿತ್ರವು ರಾಜೇಂದ್ರ ಯಾದವ್ ಅವರ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನೂ, ಹಾಗೆಯೇ ಮಣಿ ಕೌಲ್‌ರ 'ಉಸ್ಕಿ ರೋಟಿ' ಚಿತ್ರವು ರಾಕೇಶ್ ಮೋಹನ್‌ರವರ ಸಣ್ಣಕಥೆಯನ್ನೂ ಆಧರಿಸಿದ್ದುವು. ಈ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಹೊಸ ದರ್ಶನವನ್ನೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿದುವು. ಇದರ ಜತೆಗೆ ಈ ಮೂರೂ ಸಿನಿಮಾಗಳೂ ಕೂಡಾ ಸಿನಿಮಾ ಭಾಷೆಯ ಅಂದರೆ ಕ್ಯಾಮರಾ, ಎಡಿಟಿಂಗ್ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಸಿನಿಮಾ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಶೋಧಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದುವು. 'ಭುವನ್ ಶೋಮ್'ನಲ್ಲಿಯ ಜಂಪ್‌ಕಟ್, ಫ್ರೀಝ್ ಫ್ರೇಮ್‌ಗಳು, 'ಉಸ್ಕಿರೋಟಿ'ಯಲ್ಲಿ ಮಣಿ ಕೌಲ್‌ರವರು 28 ಎಮ್ ಎಮ್ ಲೆನ್ಸ್ ಅನ್ನು ಬಾಲೋ ತನ್ನ ಗಂಡನಿಗಾಗಿ ಕಾಯುವ ಸಂದರ್ಭದ ಮನೋನೆಲೆಯ ನಿರೀಕ್ಷೆಗೂ ಹಾಗೂ ಆಕೆ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಬಸ್ ನಿಲ್ದಾಣದಲ್ಲಿ ಕಾಯುವಾಗ ಬಳಸುವ 135 ಫೋಟೋ ಲೆನ್ಸ್ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಯೋಗ-ಪರಿಕರಗಳು ಕಾಣಿಸಿದುವು. ಕೌಲ್ ಪ್ರಕಾರ ಈ ಎರಡು ಲೆನ್ಸ್‌ಗಳು ಒಂದು ನೆಲೆಯ ದೈಹಿಕ ಅಥವಾ ಭೌತಿಕವಾದ ಮುಚ್ಚುವಿಕೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿ ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದುವು (ಕೌಲ್ 1974:10). ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಎಫ್.ಎಫ್.ಸಿ.ಯ ಆರಂಭದ ಈ ಯತ್ನ ಬಾಕ್ಸ್ ಆಫೀಸ್ ಗೆಲುವನ್ನೂ ನೀಡಿತು. ಜತೆಯಲ್ಲಿ 'ಉಸ್ಕಿ ರೋಟಿ'ಯಂತಹ ಸಿನಿಮಾ ಅಂತಾರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಫಿಲ್ಮ್ ಫೆಸ್ಟಿವಲ್‌ಗಳಲ್ಲೂ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗಣನೀಯ ಸಾಧನೆಯೂ ಆಯಿತು (ಸೇನ್ 1971:31). ಒಂದು ರೀತಿ ಇಂತಹ ನಿರ್ಮಾಣಗಳು ಹೊಸ, ಹೊಸ ಅಲೆ, ಪ್ಯಾರಲಲ್ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿರೋಧೀಯವೆನ್ನುವ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನೂ ಉಂಟುಮಾಡಿತು (ಸಿಂಗ್ 1973:33). ಕೆಲವರು ಇದನ್ನು 'ಲೋ ಬಜೆಟ್ ಆರ್ಟ್ ಫಿಲ್ಮ್' ಎಂತಲೂ ಕರೆದರು (ನಾಡಕರ್ಣಿ 1970:8). ಸಿನಿಮಾ ನಿರ್ದೇಶಕರುಗಳ ಪಾಲಿಗೆ ಇದು ತನ್ನ ದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ನಿರ್ಮಾಣವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು (ಸೆನ್, ಕೌಲ್ 1968:36–37). ಭಾರತೀಯ ಹೊಸ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಹೊಸ ರೀತಿಯ ವೀಕ್ಷಕನನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ ಮತ್ತು ಫಿಲ್ಮ್ ಸೊಸೈಟಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಕಾರಣವಾಯ್ತು.

ಬಹುಶಃ ಸುಮಾರು 1970ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಹೊಸ ಅಲೆ ಎನ್ನುವ ಅನುಭವ ದ್ವಿತೀಯ ಹಂತದ ಉಜ್ಜೀವನವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಕಾಂತಿಲಾಲ್ ರಾಠೋಡ್ ಅವರ 'ಕಂಕು' ಮತ್ತು ಇದರ ಕಾರಣದಿಂದ ಎಫ್.ಎಫ್.ಸಿ.ಯಿಂದ ಸಹಾಯಧನ ಪಡೆದ ಗುಜರಾತಿ ಚಿತ್ರಗಳು, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕೇತನ್ ಮೆಹ್ತಾರ 'ಭಾವಿ ಭವಾಯಿ' ಇಂತಹ ನಿದರ್ಶನಗಳಾದುವು. ಆದರೆ ಕನ್ನಡದ 'ಸಂಸ್ಕಾರ', 'ವಂಶವೃಕ್ಷ' ಈ ರೀತಿಯ ಫಂಡಿಂಗ್ ಅನ್ನು ಪಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಅಡೂರರ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರ 'ಸ್ವಯಂವರಂ' ಇಂತಹ ಸಹಾಯವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಜಾನ್ ಅಬ್ರಹಾಂರ 'ಅಗ್ರಹಾರತ್ತಿಲ್ ಕಳುತ್ತೆ' ಕೂಡಾ ಧನ ಸಹಾಯವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಅದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ 'ಮಂಥನ್'

ರೀತಿಯ ಡೆವಲಪ್‌ಮೆಂಟಲಿಸ್ಟ್ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ (ಪ್ರಸಾದ್ 1998:47) 'ಅಂಕುರ್' ಮತ್ತು 'ನಿಶಾಂತ್' ರಾಜಕೀಯ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಹೊತ್ತ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಸಿನಿಮಾಗಳೆಂದು ಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆದುವು. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆನಗಲ್ ರಿಯಲಿಸ್ಟ್ ಸ್ವರೂಪದ ಸಿನಿಮಾಗಳ ರಿಯಾಲಿಟಿ ಇಫೆಕ್ಟ್ ಅನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರು (ಬಾರ್ತ್ 1995:258). ಬೆನಗಲ್ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ತೀರಾ ಸೊರಗದೇ ಜನರನ್ನು ಕೂಡಾ ತಲುಪಲು ಶಕ್ತವಾದುವು. ಕಾರಂತ, ಕಾರ್ನಾಡ್, ಅಡೂರ್, ಜಾನ್ ಅಬ್ರಹಾಂ, ಬೆನಗಲ್, ಬುದ್ಧದೇವ್, ದಾಸ್ ಗುಪ್ತಾ, ಗೌತಮ್ ಘೋಷ್, ಅರಿಬಂ ಶ್ಯಾಂ ಶರ್ಮಾ, ಜಹ್ನು ಬರುವಾ ಮತ್ತು ಜಬ್ಬಾರ್ ಪಟೇಲ್‌ರಂತಹ ಅನೇಕ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಕೃತಿಯನ್ನು ರೂಪಾಂತರಿಸಿದರೆ, ಕೆಲವರು ಎಫ್.ಎಫ್.ಸಿ.ಯ ಸಹಾಯಧನದಿಂದ ಹೊಸ ಅಲೆಯೆಂಬ ಪರಿಧಿಗೆ ಸೇರಲ್ಪಟ್ಟರು. ಆದರೆ ಬಹುತೇಕರು ಒಂದು ರೀತಿಯ ರಿಯಲಿಸ್ಟ್ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾದ ಆಕೃತಿ-ಆಶಯವನ್ನು ಶೋಧಿಸಿದರು. ಬೆನಗಲ್ ಮತ್ತು ಮೃಣಾಲ್ ಸೇನ್‌ರಂತಹ ನಿರ್ದೇಶಕರು ತೆಲಂಗಾಣ ಕೇಂದ್ರಿತ ಫ್ಯೂಡಲ್ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿನ ಹಿಂಸೆ ಹಾಗೂ ಶೋಷಣೆಯನ್ನು ಕಾಳಜಿಯನ್ನಾಗಿಸಿದರು. ನಂತರ ಗೌತಮ್ ಘೋಷ್ ಕೂಡಾ 'ಮಾಭೂಮಿ'ಯಂತಹ ಸಿನಿಮಾದ ಮೂಲಕ ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ನಡೆಸಿದರು. ಇವುಗಳು ಒಂದು ರೀತಿಯ 'ಗ್ರಾಮೀಣ-ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕ' ಕಥನಗಳಾದುವು (ರಾಜಾಧ್ಯಕ್ಷ, ವಿಲ್ಮನ್ 1995: 404). ಹಿಂದೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿಕೃತಿಗಳಾದ ಜಾತಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತೆ, ವಿಧವಾ ಸಮಸ್ಯೆ ಮುಂತಾದುವುಗಳೂ ಕೂಡಾ ಕಥನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ಬಂದುವು. ಚೋಮನ ದುಡಿ, ಗೋವಿಂದ್ ನಿಹಲಾನಿಯವರ 'ಆಕ್ರೋಶ್', ಗಿರೀಶ್ ಕಾಸರವಳ್ಳಿಯವರ 'ಘಟಶ್ರಾದ್ಧ', 'ದಸ್ತಕ್', 'ಗರಂ ಹವಾ', 'ತಮಸ್', ಸಯೀದ್ ಮಿರ್ಝಾರ 'ಸಲೀಂ ಲಂಗ್ಡೆ ಪೇ ಮತ್ ರೋ' ಹಾಗೂ 'ನಸೀಂ' ಮುಂತಾದ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಬಂದುವು. ನಿಹಲಾನಿಯವರ ತಮಸ್ ಅಂತೂ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಭಜನೆಯ ಕುರಿತ ಬೌದ್ಧಿಕ ಅಂಗರಚನೆಯೇ ಆಗಿತ್ತು (ದಾಸ್, ನಂದಿ 1985:189). ಇದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ನೆಲೆಯ ಹಿಂಸೆ ಮತ್ತು ಕ್ರೌರ್ಯದ ಬಗೆಗಿನ ಅತ್ಯಂತ ಆಳವಾದ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಸಹಜತೆಯಾಗಿತ್ತು (ಮಜುಂದಾರ್ 2005:319). ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಆಗಿತ್ತು (ರೈನಾ 1988:24). ಸಯೀದ್ ಅಕ್ತರ್ ಮಿರ್ಝಾ ಅವರ ಕಥನವು ಕೆಳವರ್ಗ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಮುಸ್ಲಿಂ ಸಮುದಾಯದ ಬವಣೆಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿತ್ತು. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಶ್ಯಾಂ ಬೆನಗಲ್ ಅವರ **'ಮಮ್ಮೊ'** ಕೂಡಾ ಬಾಬರಿ ಮಸೀದಿ ಧ್ವಂಸೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದ ಕೋಮು ರಾಜಕಾರಣದ ಕುರಿತಾಗಿತ್ತು.

ಬಹುತೇಕ ಈ ಹೊತ್ತಿನ ಹೊಸ ಅಲೆಯೆಂಬ ಸಿನಿಮಾಗಳು ರಿಯಲಿಸಂನ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಷ್ಟೇ. ಸಮಾಜದ ಅನ್ಯಾಯ, ಶೋಷಣೆ, ಶೋಷಣೆಯಿಂದುಂಟಾದ ವಿಚಿತ್ರ ಬಗೆಯ ವಿಪತ್ತುಗಳನ್ನು ಈ ರೀತಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳು

ಹೊರತೆಗೆದುವು. ಬಹುತೇಕ ರಿಯಲಿಸ್ಟ್ ಆಗಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡವು (ಬಾರ್ಖಿನ್ 1967:15). ಹಲವು ರೀತಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬಗೆಗಳನ್ನು ಸಿನಿಮಾಗಳು ಯುರೋಪಿನ 50ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಂಡ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ (ಬಾಲ್ಝಾಕ್ 1965; ಲುಕಾಕ್ಸ್ 1972). ಸಿನಿಮಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಟ್ರಾಕಿಂಗ್, ಪ್ಯಾನ್, ಡೀಪ್ ಫೋಕಸ್ ಹಾಗೂ ಲಾಂಗ್‌ಟೇಕ್ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಸಾಧಿಸಿದುವು. ಸಿನಿಮಾ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಮತ್ತು ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೀಯ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಇಮೇಜ್ ಅನ್ನು ಮೀರಿ ಸಾಧಿಸಿದುವು (ಬಾರ್ಖಿನ್ 1967:37). ಇಂತಹ ವಾಸ್ತವವಾದ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾದೀಯ ವಾಸ್ತವವೂ ಆಯಿತು (ಪ್ರಸಾದ್ 1998:62). ಚಿದಾನಂದ ದಾಸ್ ಗುಪ್ತಾರಂತಹ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಈ ಹೊಸ ಅಲೆ ಅಥವಾ ಹೊಸ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ತೀರಾ ಪ್ರಾದೇಶಿಕವೆಂದೂ ತಿಳಿದರು (ದಾಸ್‌ಗುಪ್ತಾ 1982:16–17). ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಹೊಸ ಅಲೆಯೊಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಕೆಲವು ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು 'ಸರಳತೆ ಮತ್ತು ಅಧಿಕೃತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದ, 'ಮಿಡಲ್ ಸಿನಿಮಾ'ಗಳೆಂದೂ ಕರೆದರು (ಪ್ರಸಾದ್ 1998:123). ಇಂತಹ ಮಧ್ಯಮ ಸಿನಿಮಾ ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಕಮರ್ಶಿಯಲ್ ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಆರ್ಟ್ ಅಥವಾ ನ್ಯೂವೇವ್ ಸಿನಿಮಾಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಭಿನ್ನವಾಯ್ತು. ಹೀಗೆ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಈ ಹೊಸ ಅಲೆ ಎಂಬ ಭಾರತೀಯ ಅನುಭವದ ಬಗೆಗೆ ತಾತ್ವಿಕ ಸಹಮತವಿಲ್ಲದಿರುವುದನ್ನೂ ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಇದಲ್ಲದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿ ಮತ್ತು ಸಮಾನಾರ್ಥಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿರುವ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಪದಗಳೇ ಇಂತದ್ದೊಂದು ಏಕರೂಪದ್ದಲ್ಲದ ಬಹುರೂಪೀ ಮತ್ತು ಬಹ್ವರ್ಥ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ನಮಗೆ ಮನಗಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅವು ಹೊಸ, ಹೊಸ ಅಲೆ, ಆರ್ಟ್ ಹಾಗೂ ಪ್ಯಾರಲಲ್ ಕೂಡಾ ಆಗಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದ ಕುಮಾರ್ ಶಹಾನಿ ಮತ್ತು ಮಣಿ ಕೌಲ್‌ರ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಇವರ ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಒಂದು ರೀತಿ 'ಪ್ರಯೋಗ್' ಎಂಬ ಪದ ಬಳಕೆಯಿಂದ ಕರೆದು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಅವಂತೆಗಾರ್ಡ್ ಎಂತಲೂ ಕರೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ (ಗಂಗರ್ 2006). ಶಹಾನಿಯವರ 'ಮಾಯಾ ದರ್ಪಣ್' 'ಖಯಾಲ್ ಗಾಥಾ', ಕೌಲ್‌ರ 'ಧ್ರುವಿಧಾ' ಮುಂತಾದ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಚಿತ್ರಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತದಿಂದ ಸಮನ್ವಿತಗೊಂಡ ಮತ್ತು ಲ್ಯಾಂಡ್ ಸ್ಕೇಪ್ (ಭೂದೃಶ್ಯ) ಅನ್ನೇ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಕ್ಯಾನ್ವಾಸ್‌ನಂತೆ ಉಪಚರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ನಡೆಸಿದುವು. ಇದೆಲ್ಲದರ ನಡುವೆ ನೇರವಾಗಿ ಫ್ರೆಂಚ್ 'ಹೊಸ ಅಲೆ' ಅಥವಾ 'ನಾವೆಲ್ಲಾ ವೇಗ್'ನಿಂದ ನೇರ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದ ಒಂದೇ ಒಂದು ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾವಾಗಿ ಜಾನ್ ಅಬ್ರಹಾಂರ 'ಅಗ್ರಹಾರತ್ತಿಲ್ ಕಳತ್ತಿಲ್' ಅನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಫ್ರೆಂಚ್ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಪ್ರಭಾವೀ ನಿರ್ದೇಶಕ ರಾಬರ್ಟ್ ಬ್ರೆಸ್ಸೋನ 'ಅ ಹಜಾರ್ಡ್ ಬಾಲ್ತಾಜಾರ್'ನಿಂದ ನೇರವಾದ ಪ್ರಭಾವ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಈ ಸಿನಿಮಾ ಪಡೆದಿದೆ.

4.3 ಸಂಸ್ಕಾರ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡದ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆ

ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಸಿನಿಮಾಗಳೆಂದರೆ, ಸಿನಿಮಾ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮೊತ್ತ ಮೊದಲು ಬರಬೇಕಾದ ಬದಲಾವಣೆಯ ಜತೆಗೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಸಿನಿಮಾಗಳು. ಆದರೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಕೂಡಾ ಇದು ಸಂಭವಿಸಿಲ್ಲ. 'ಹೊಸ ಅಲೆ' ಶಬ್ದದ ಬಳಕೆ ಬರೀ ತಪ್ಪು ಬಳಕೆ ಮತ್ತು ಹಳಹಳಿಕೆಯಷ್ಟೇ. ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬ ಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆದ 'ಸಂಸ್ಕಾರ' ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಸ್ವೀಡನ್ನಿನ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ನಿರ್ದೇಶಕ ಇಂಗ್ಮರ್ ಬರ್ಗ್‌ಮನ್‌ನ 'ಸೆವೆಂತ್ ಸೀಲ್' ಸಿನಿಮಾದಿಂದ ಪಡೆದ ಪ್ರೇರಣೇಯಷ್ಟೇ.[15] ಸಂಸ್ಕಾರ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲೂ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ನೇರವಾಗಿ ಸಮಾಜವಾದೀಯ ಎನ್ನುವ ಅಂಶಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಚರ್ಚೆಗಳೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕಾರದ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ಮತ್ತು ಜಾತಿಪ್ರಶ್ನೆ ಇಲ್ಲಿ ತೀರಾ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಆದರೆ ಹಾರ್ಡ್‌ಕೋರ್ ಮತ್ತು ಫ್ರೆಂಚ್ ಹೊಸ ಅಲೆ ನಿರೂಪಿಸಿದ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ ಸಮಾಜವಾದೀಯ ನಿರಚನೆಯ ನೆಲೆ ಮತ್ತು ಕ್ರಮ ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. 1970ರ ದಶಕದ ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಮಾಜವಾದದ ಅದರಲ್ಲೂ ಲೋಹಿಯಾವಾದದ ಪ್ರಭಾವ ಪರಿಣಾಮವಿತ್ತು.[16] ಮತ್ತದು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜವಾದೀ ನೆಲೆಯ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಚಳುವಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು ಎನ್ನುವುದು ಕೂಡಾ ಸೂಕ್ತವಾದ ಕಾರ್ಯಕಾರಣತೆ ಅಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ 'ಹೊಸ ಅಲೆ' ಬರೀ ವಸ್ತು ವಿಷಯದ ಮೇಲೆ ಮಾತ್ರ ಆಧರಿಸಿದ್ದಲ್ಲ. ಬದಲು ನಿರ್ಮಾಣ (ಮೇಕಿಂಗ್), ಸಿನಿಮಾ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕತೆ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಭಾಷೆಯನ್ನೂ ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಫ್ರೆಂಚ್ ಹೊಸ ಅಲೆ ಮಾದರಿಯಾಗುವುದು ವಸ್ತು ವಿಷಯದ ಜತೆ ಜತೆಯಲ್ಲೇ ಈ ಮೇಲಿನ ಕಾರಣ ಹಾಗೂ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ಸಂಸ್ಕಾರ'ದಂತಹ ಸಿನಿಮಾವು, ಸಿನಿಮಾದ ಆರಂಭದ ಮಾದರಿಯ ರಂಗೀಯತೆ (ತಿಯೆಟ್ರಿಕಾಲಿಟಿ) ಯಿಂದ ಯಾವುದೇ ಬಿಡುಗಡೆಯನ್ನು ಹೊಂದದೆ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಸಾಧಿಸದಿರುವುದೂ ಕೂಡಾ 'ಸಂಸ್ಕಾರ' ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರಚೋದಿತ ಹೊಸ ಅಲೆ ಮತ್ತು ಸಮಾಜವಾದೀ ಸಿನಿಮಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಕುರಿತು ನಮಗೆ ಹಲವು ಗಂಭೀರವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಉತ್ತರವಿಲ್ಲದೇ ಉಳಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ 'ಸಂಸ್ಕಾರ' ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕಾರೋತ್ತರ ವಿದ್ಯಮಾನವನ್ನು ಒಂದು ರೀತಿಯ ತಪ್ಪು ದಾಖಲೀಕರಣದ ಕ್ರಮವೆಂದೇ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇದು ಕೇವಲ ಆ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸಮಾಜವಾದಿಯಾಗಿದ್ದ ಒಬ್ಬ ಕಾದಂಬರಿಕಾರನ ಕಾದಂಬರಿಯ ಸಿನಿಮಾಂತರವಷ್ಟೇ ಎನ್ನಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕವಾದ ಬಗೆಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದಷ್ಟೇ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಈಗ ಕೂಡಾ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಾಫ್ಟ್‌ವೇರ್ ಉದ್ಯಮ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಸುಸ್ತಾದ ಹಾಗೂ ಅದರ ಏಕತಾನತೆಗೆ ಬಳಲಿದ ಯುವಕರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಷೆ–ಭೂಪ್ರದೇಶ ಮತ್ತು ಪ್ರಕಾರದ

ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮರುಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ರಿಮೇಕ್‌ಗಳಿಗೂ ಈಗ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಸಿನಿಮಾಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿದೆ.[17] ಆದರೆ ಇಂತಹದ್ದನ್ನು ಹೊಸ ಅಲೆ ಇರಲಿ, ಇವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕ ಎಂದು ಕರೆಯುವುದೂ ಕೂಡಾ ಅಸಮಂಜಸವಾದುದು. ಹೀಗೆ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಸಂಬಂಧಿತ ಹೊಸ ಅಲೆ ಮತ್ತು ಸಮಾಜವಾದೀ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಒದಗಿದ ಒಂದು ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಅನೇಕ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳಿವೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಎಂದು ಕರೆಯುವ ಸಂದರ್ಭದ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬುದೊಂದಿದೆಯೇ? ಎನ್ನುವುದೂ ಕೂಡಾ ಅಂತಹ ಪ್ರಮುಖ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು.[18] ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಅನೇಕ ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಕಥನಗಳನ್ನು ಹೊಸ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮತ್ತು ನಿಲುವುಗಳೊಂದಿಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯಿದೆ ಎಂದು ನಾನು ತಿಳಿಯುತ್ತೇನೆ.. ಇಂತಹ ಚರಿತ್ರೆ ಕೋಶಗಳು ಮತ್ತು ಕಥನಗಳು ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಇಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನೇ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳದೇ ಬರೀ ಮಾಹಿತಿ ಸಂಗ್ರಾಹಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಚರಿತ್ರೆಯ ಕಾಲಾನುಕ್ರಮಣಿಕೆಯನ್ನೇ ಬೆಂಬತ್ತಿವೆ.[19] ಇವುಗಳು ಕನ್ನಡ ಸಮಾಜವಾದೀ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಸಿನಿಮಾ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಾಜವಾದೀಯ ನೆಲೆ ಮತ್ತು ನಿಲುವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆಯೇ? ಎನ್ನುವ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನೇ ಎತ್ತಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಕೇಳಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯು ತಾನು ದಾಖಲಾದ ಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿನಿಧಿತ್ವದ ಬಗೆಗೆಯೇ ಒಂದು ವಿಮರ್ಶೀಯ ಅವಲೋಕನವನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕಾದ ತುರ್ತನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದೆ. ಇದು ಹೊಸ ಅಲೆ–ಸಮಾಜವಾದೀ ಪ್ರಮೇಯವನ್ನೂ ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಸಂದರ್ಭ ಒದಗಿಸಿದೆ.

ಸಮಾಜವಾದದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಅದರ ಆರ್ಥಿಕ ಆಯಾಮ ಮಾತ್ರ ಗಣನೀಯ ಎಂಬಂತೆ ಅದರ ಚರ್ಚೆ ಸಾಗಿದೆ. ಅದರ ಸಿದ್ಧ ಮಾದರಿ ನಮಗೆ ಪಶ್ಚಿಮದಿಂದ ಬಂದ ಕಾರಣದಿಂದ. ಆದರೆ ಸಮಾಜವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಯಾಮವನ್ನೂ ಹೊಂದಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಮೇರಿ ಷೆಲ್ಲಿಯ ಕೃತಿಗಳು ಸಮಾನತೆ, ನ್ಯಾಯ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಜತೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಊಳಿಗಮಾನ್ಯೀಯ ಅಥವಾ ಫ್ಯೂಡಲ್ ಪೇಟ್ರಿಯಾರ್ಕಿ ಅಥವಾ ಪುರುಷ ಪ್ರಧಾನತೆಯನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಫ್ರೆಡ್ರಿಕ್ ಏಂಗೆಲ್ಸ್‌ನ, 'ದಿ ಒರಿಜಿನ್ ಆಫ್ ದಿ ಸ್ಟೇಟ್ ಎಂಡ್ ಫ್ಯಾಮಿಲಿ' ಕೃತಿಯು ಮಹಿಳೆ, ಮಾರ್ಜಿನಲೈಸಡ್ (ಅಂಚಿಗೆ ಸರಿದವರು) ಮತ್ತು ಕಾರ್ಮಿಕರ ಕುರಿತು ಗಮನ ಹರಿಸುತ್ತದೆ.[20] ಅಂದರೆ ಮಹಿಳೆಯನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಕ್ರಮದ ಭಾಗವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತದೆ (ಏಂಗೆಲ್ಸ್ 1884:45). ಏಂಗೆಲ್ಸ್‌ನಿಂದ ಲೋಹಿಯಾವರೆಗೆ ಈ ರೀತಿಯ ವೈವಿಧ್ಯದ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಆಯಾಮದ ಚರ್ಚೆ ಇದೆ. ಆಧುನಿಕತೆಯ ಗರ್ಭದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಸಮಾಜವಾದವನ್ನು ಭಾರತದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ದೃಷ್ಟಿಯೂ ಕೂಡಾ ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಹಳ

ಗಂಭೀರವಾದುದು. ಸಮಾಜವಾದದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಯಾಮ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಆಗ ಜಾತಿ ಮತ್ತು ಜಾತಿ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಚರ್ಚೆ ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾಗುತ್ತದೆ. ಪುನಃ ಜಾತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಜಾತಿ ಶ್ರೇಣೀಕರಣದ ಜತೆ ಜತೆಯಲ್ಲೇ ಅದರೊಳಗಿನ ಸಾಪೇಕ್ಷವಾದ ಹಲವು ಏಣಿ-ಶ್ರೇಣಿ ಮತ್ತು ಅಸಮಾನ ಪ್ರತಿನಿಧೀಕರಣಗಳು ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಜಾಗತಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ಸಮಾಜವಾದದ ಚರ್ಚೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಬ್ಲಾಕ್ ಮ್ಯಾನ್ (ಕಪ್ಪು ವರ್ಣದ ಮನುಷ್ಯ) ಬ್ಲಾಕ್ ವಿಮೆನ್ (ಕರಿಯ ಮಹಿಳೆ) ವಿದ್ಯಮಾನದ ಚರ್ಚೆ ಸಹ ಬಹುಪ್ರಮುಖವಾಗಿರುವಂತೆ, ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಜಾತಿಯ ವೈರುಧ್ಯ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಅದರ ಒಳಗಡೆಯ ಅಸಮಾನತೆಯ ಪದರುಗಳು ಪ್ರಮುಖವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾರತದ ಸಮಾಜವಾದದ ಚರ್ಚೆಯು ಲಿಂಗದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅಥವಾ ಜೆಂಡರ್ ಮತ್ತು ಸ್ತ್ರೀವಾದೀ ಆಯಾಮವನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಹೊಂದಿದೆ. ಪುನಃ ಇಲ್ಲಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಹೆಂಗಸರ ಕುರಿತ ಪುರುಷಪ್ರಧಾನತೆ ಅಥವಾ ಪೇಟ್ರಿಯಾರ್ಕಿ, ಮೇಲ್ಜಾತಿ ಹೆಂಗಸರಲ್ಲಿನ ಲಿಂಗ ಸಮಸ್ಯೆ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣ ಹಾಗೂ ದಲಿತ ಮಹಿಳೆ ಹಾಗೂ ಪುರುಷ ಪ್ರಧಾನತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಪ್ರಮುಖವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಗಾಂಧೀಯ ಸಮಾಜವಾದ ಮತ್ತು ಲೋಹಿಯಾ ಸಮಾಜವಾದ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ತ್ರೀ ಕೇಂದ್ರಿತವಾಗಿತ್ತು.[21] ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳು ಸಮಾಜವಾದದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿದ್ದುವು. ತನ್ಮೂಲಕ ಹೊಸ ತನಿಖೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದ್ದುವು. ಪಶ್ಚಿಮದ ಸಮಾಜವಾದದ ನೆಲೆ-ನಿಲುವುಗಳು ಮಹಿಳೆ, ಆಕೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮತ್ತು ಜೆಂಡರ್ ವಿದ್ಯಮಾನವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ತಂದೇ ಇರಲಿಲ್ಲವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಮತ್ತು ಜಾತಿ ಸಮಾಜವಾದೀ ಆಲೋಚನಾ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ಬಂತು.

ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಜಾತಿ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮತ್ತು ಮಹಿಳೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿ ಎತ್ತಿವೆಯೇ ಎನ್ನುವುದು ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ವಿವೇಚನೆ ಮಾತ್ರ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಸಮಾಜವಾದದ ನಡುವಿನ ಸಾಂಗತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಾರ್ಯ-ಕಾರಣತೆಯನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ವಿವರಿಸಬಲ್ಲದಷ್ಟೇ. ಸಮಾಜವಾದ ಕೂಡಾ ಹೊಸ ಸಮಯ ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮತ್ತು ಜರೂರುಗಳನ್ನು ತಾಳುತ್ತಿದೆ. ಅಂತಹ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖವಾದ ಹೊಸ ಜರೂರೆಂದರೆ ಪರಿಸರ ಅಥವಾ ಇಕಾಲಜಿ ಮತ್ತು ಪರಿಸರ ಮನುಷ್ಯನ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧವು ಇಂದಿನ ಸಮಾಜವಾದದ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿದೆ. ಬಹುಶಃ 'ಭೂಮಿಗೀತ'ದಂತಹ ಕೆಲವೇ ಕೆಲವು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಇಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿವೆ. ಸಮಾಜವಾದದ ಸದ್ಯದ ಚರ್ಚೆಯ ಸಂದರ್ಭದ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದರೆ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಪ್ರಶ್ನೆ. ನಾವಿಂದು ಜಾಗತೀಕರಣದ ದ್ವಿತೀಯ ಹಂತವಾದ ನವ-ಉದಾರೀಕರಣದ ಯುಗ ಅಥವಾ

ಅನುಭವದಲ್ಲಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ನಮಗೆ ತಿಳಿದಿರುವ ಹಾಗೆ ಫ್ರೆಂಚ್ ಹೊಸ ಅಲೆ ಸುಮಾರು 1970ರ ಕೊನೆಯ ಹೊತ್ತಿಗೆ ವಿರಮಿಸಿತು. ಆದರೆ ಜಾಗತಿಕವಾಗಿ, ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡವೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸುವ ಭೂಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಜಾಗತೀಕರಣ ಮತ್ತದರ ಕೂಸಾದ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯು ಸಮಾಜವಾದವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಾ ಹೊಸ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ನೀಡತೊಡಗಿದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಕನ್ನಡವೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಚಲನಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಸಮಾಜವಾದದ ಚರ್ಚೆ ಬಂದಾಗ ನಾವು ವರ್ತಮಾನದ ಅನುಭವವಾದ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಚೈನಾದಂತಹ ಒಂದು ರಾಷ್ಟ್ರದ ರಾಜಕೀಯವು ಕಮ್ಯುನಿಸಂ ಇದ್ದಾಗ್ಯೂ ಅದು ಆಚರಿಸುವ ಉಗ್ರ ಬಂಡವಾಳಶಾಹೀ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೇಲಿನ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಸಾಧಿಸುವ ಒಳಗೊಳ್ಳದಿರುವಿಕೆ, ಬಡತನ, ಹಸಿವು, ಮೋಸ, ಲಂಚಗುಳಿತನ ಮೊದಲಾದ ತಥಾಕಥಿತ ಸೋಗಲಾಡಿ ಸಮಾಜವಾದೀತನದ ಶವಪರೀಕ್ಷೆ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ನಡೆಸುವ ಅಲ್ಲಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಿರ್ದೇಶಕ ಝಿಯಾ ಝಾಂಗ್‌ಕೆ ಅಂತವರ ಪರ್ಯಾಯ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಕಥನಗಳೂ ಕೂಡಾ ಇಲ್ಲಿ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಝಾಂಗ್‌ಕೆಯ 'ಸ್ಟಿಲ್ ಲೈಫ್' (2006), 'ಎ ಟಚ್ ಆಫ್ ಸಿನ್' (2013) ಮತ್ತು 'ಮೌಂಟನ್ಸ್ ಮೇ ಡಿಪಾರ್ಟ್' ರೀತಿಯ ಕಥನಗಳು ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯನ್ನು ತನ್ಮೂಲಕ ಸಮಾಜವಾದದ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನೂ ನಡೆಸಿವೆ.[22] ಆದರೆ ಇಂತಹ ಸಿನಿಮಾತ್ಮಕ ಕಥನಗಳು ಭಾರತವೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಏಶ್ಯಾ ಖಂಡದಲ್ಲಂತೂ ತೀರಾ ವಿರಳ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಪ್ರಶ್ನೆ'ಯ ಚರ್ಚೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ದ್ವೀಪ'ದಂತಹ ಸಿನಿಮಾ ಒಂದು ಮಾದರಿ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಕಥನವೆಂದು ಸವಕಲಾಗುವಷ್ಟು ಚರ್ಚಿತವಾಗಿರುವುದು. 'ದ್ವೀಪ' ಸಿನಿಮಾ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ, ಪರಿಸರ ಮತ್ತು ಸ್ತ್ರೀ ಅಥವಾ ಜೆಂಡರ್ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಎತ್ತುತ್ತದಾದರೂ ಕೂಡಾ ಒಂದು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ದೃಶ್ಯಕಥನವೆಂದು ಒಪ್ಪುವುದು ಭಾರೀ ಚರ್ಚಾರ್ಹವೇ ಸರಿ. ಬಹುಶಃ ಕಾಸರವಳ್ಳಿಯವರ 'ಮನೆ' ಸಿನಿಮಾ ಜಾಗತೀಕರಣ ಮತ್ತು ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಚರ್ಚೆಯ ಒಂದು ಅನನ್ಯ ಮಾದರಿ. ಕಾಸರವಳ್ಳಿಯವರ 'ಘಟಶ್ರಾದ್ಧ', 'ಆಕ್ರಮಣ', 'ಮೂರು ದಾರಿ'ಗಳು ಕೂಡಾ ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಕೆಲವು ಸುಳಿವು ಹಾಗೂ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತುತ್ತವೆ. ಎನ್. ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣರ ಸಿನಿಮಾಗಳೂ ಕೂಡಾ ಒಂದು ಬಗೆಯ ತಾತ್ವಿಕ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ. ಕಾಸರವಳ್ಳಿಯಂತವರ ಅಟ್ಯೂರ್ ಮತ್ತು ಆರ್ಟ್ ಹೌಸ್ ಸಿನಿಮಾಗಳೆಂದು ಕರೆಯುವ ಸಿನಿಮಾಗಳಷ್ಟೇ ಅಪರೂಪದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಜನಪ್ರಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳೂ ಕೂಡಾ ಸಮಾಜವಾದೀ ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಕಣಗಾಲ್‌ರ 'ಗೆಜ್ಜೆಪೂಜೆ', 'ಬೆಳ್ಳಿಮೋಡ' ಮತ್ತು 'ಶರಪಂಜರ' ಮುಂತಾದ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಆರ್ಟ್ ಹೌಸ್ ಅಥವಾ ಕಲಾತ್ಮಕ ಸಿನಿಮಾಗಳಿಗಿಂತ ಸಹಜವಾಗಿ ಮತ್ತು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ಹೆಣ್ಣು ಮತ್ತು ಭೂಮಿಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿವೆ. ಇತ್ತ ನಾನ್ ಫೀಛರ್ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ 'ಅಘನಾಶಿನಿಯ

ಮಕ್ಕಳು', 'ನಗರ ಮತ್ತು ನದೀ ಕಣಿವೆ'ಯಂತಹ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಮತ್ತು ತೀಕ್ಷ್ಣವಾಗಿ ಸಮಾಜವಾದೀ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ತಂದಿವೆ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆ ಸೇರಿದಂತೆ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಬರಹಗಳು ಮಾತ್ರ ಈ ತಥಾಕಥಿತ ಅಟ್ಯೂರ್ ಅರ್ಟ್ ಹೌಸ್ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಅಧ್ಯಯನಿಸಿ ಅವುಗಳ ತಾತ್ವಿಕ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿದೆ ಹಾಗೂ ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಖಾಲಿತನ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕ-ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕ ನಿಲುವಿನ ಬಡತನವನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ತಾಳಿವೆ (ಮನು 2008:172). ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜವಾದೀ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದ ಚರಿತ್ರೆಯು ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಬಗೆಗೆ ಒಂದು ವಿಮರ್ಶೀಯ ಸಿಂಹಾವಲೋಕನವನ್ನು ಸಾಗಿಸಬೇಕಾದ ತುರ್ತನ್ನು ಮತ್ತು ಅಂತಹ ಪ್ರತಿನಿಧೀಕರಣದ ರಾಜಕಾರಣದ ಅಗತ್ಯವನ್ನೂ ತಿಳಿಯಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇದು ಒಂದು ರೀತಿ ಸ್ವ-ತ್ವದ ಮೇಲಿನ ವಿಮರ್ಶೆ ಕೂಡಾ ಹೌದು. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಕಾಲಾನುಕ್ರಮಣಿಕೆಯ ಕುಣಿಕೆಗೆ ಬಿದ್ದು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ಗೊಡವೆಗೆ ಹೋಗದೆ ಅದ್ಭುತ-ರಮ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ಪುಟಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ತನ್ನ ಅಂದರೆ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ದಾಖಲೆಯ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೇ ತಾನೇ ಅನುಮಾನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಇದು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದೆ. ನಿಜವಾದ ಸಮಾಜವಾದೀ ಸಿನಿಮಾ ಯಾವುದು? ಎನ್ನುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಒಂದು ಜನಪ್ರಿಯ ಭಾಷೆ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಜನರನ್ನು ರಂಜಿಸುತ್ತಾ ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ಕೂಡಾ ಎಡತಾಕಿದ ಅನೇಕ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳು, ಜಾಗತಿಕ ಸಿನಿಮಾ 1950ರಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಂಡು ಈಗ ಕಾಲಬಾಧಿತವಾಗಿ ಹೊಸ ಕಥನ ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ವಿಫಲವಾಗಿ ಅತಿ-ಅಮೂರ್ತ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಮಾತ್ಮಕ ಅನುಸಂಧಾನದಿಂದ ಕೃತಕವಾಗಿ ಜಡ್ಡುಗಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡ ಜನಪ್ರಿಯೇತರ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಪೃಥಕ್ಕರಣ ಹಾಗೂ ಅದರ ಮೇಲೆ ಉತ್ತರಿಸಬಹುದಾದ ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಮೊನ್ನೆ ಮೊನ್ನೆ ಗಾಂಧಿ ಮತ್ತು ಗಾಂಧಿವಾದದ ಮೇಲೆ ಬಂದಿರುವ 'ಕೂರ್ಮಾವತಾರ'ದಂತಹ ಸಿನಿಮಾಕ್ಕೂ ಎರಡು ದಶಕಗಳ ಹಿಂದೆ ಬಂದಂತಹ ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯ ಅವರ 'ಹೇಮಾವತಿ' ಸಿನಿಮಾದ ನಡುವೆ ಈ ರೀತಿಯ ಒಂದು ತೌಲನಿಕ ವೈದೃಶ್ಯದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಅತಿ-ಪ್ರತಿಮಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಮಾತನಾಡುವ 'ಕೂರ್ಮಾವತಾರ'ಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಒಂದು ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕತೆ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ತತ್ವಜ್ಞಾನವು 'ಹೇಮಾವತಿ' ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿದೆ. ಹೇಮಾವತಿಯ ಸಮಾಜವಾದೀ ದರ್ಶನ ಆ ಸಿನಿಮಾ ಬಂದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅತಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿತ್ತು. ಇಂದಿಗೂ ಕೂಡಾ ಕನ್ನಡದ ಜನಪ್ರಿಯ ಅಥವಾ ಕಲಾತ್ಮಕ ಸಿನಿಮಾವೊಂದು 'ಹೇಮಾವತಿ' ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಜಾತಿಪ್ರಶ್ನೆ ಮತ್ತು ಗಾಂಧೀಯ ಸಮಾಜವಾದದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಕೈಗೊಂಡಿರುವುದು ಅತಿ ವಿರಳವಷ್ಟೇ. ಈ ಚಿತ್ರದ ಜತೆ-ಜತೆಯಲ್ಲೇ 'ಭಾಗ್ಯ ಜ್ಯೋತಿ' ಮತ್ತು 'ಮಿಸ್. ಲೀಲಾವತಿ'ಯನ್ನೂ ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದು. ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಸಮಾಜವಾದೀಯ ಕಥನ ನೈಜ

ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸರಳವಾದ, ಜನರಿಗೆ ನೇರ ಅರ್ಥವಾಗುವ ಜನಪ್ರಿಯವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದ ಕಥನವೂ ಆಗಿರಬೇಕು. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಮಾವತಿಯಂತಹ ಕಥನಗಳು ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ.

ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ಸಮಾಜವಾದೀಯ ಕಥನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜವಾದದ ಹಾರ್ಡ್‌ಕೋರ್ ವಸ್ತು ವಿಷಯಗಳನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿ ನೇರಾ–ನೇರ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಬಂದಿಲ್ಲವೆನ್ನಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ನೇರವಾಗಿ ರೈತನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ, ಒಬ್ಬ ಕಾರ್ಮಿಕನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ, ಒಂದು ಯಾವುದೋ ಅಂಚಿಗೆ ಸರಿದ ಸಮುದಾಯದ ಬಗೆಗಿನ ಅಥವಾ ಭಾಷಾ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕಥನಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆ (ಶೆಟ್ಟಿ 2016:247). ಸದ್ಯ ನಮ್ಮ ಬದುಕೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಸಮಾಜವಾದ ಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿದೆ. ನವಉದಾರವಾದೀ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಕೊಳ್ಳುಬಾಕತನವು ಸಮಾಜವಾದವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿದೆ. ಜಾತಿ ಪ್ರಶ್ನೆ, ಭೂಮಿಪ್ರಶ್ನೆ, ಸೆಕ್ಯುಲರಿಸಂ, ಲಿಂಗದ ಪ್ರಶ್ನೆ, ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯ ಹೊಸ ಶಖೆ ಮತ್ತು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಇಂದಿನ ಜಾಗತೀಕೃತ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅವತಾರಗಳನ್ನು ತಾಳಿದೆ. ಬಡತನ, ಹಸಿವು ಮತ್ತು ಸಂಪತ್ತಿನ ಅಸಮಾನ ಹಂಚಿಕೆಯ ನಾಗಾಲೋಟ ಮೊದಲಾದ ದಾರುಣ ಅನುಭವದ ಜತೆ ನಾವಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ, ಎರಡೂ ಅಂದರೆ ಜನಪ್ರಿಯ ಮತ್ತು ಆರ್ಟ್ ಹೌಸ್ ಸಿನಿಮಾಗಳ ದಾರಿ ಮತ್ತು ಆದ್ಯತೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಒಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ. ಆಗ ಮಾತ್ರ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲದು. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ತಾನು ತನ್ನ ಸುತ್ತಲಿನ ಪ್ರಪಂಚ ಮತ್ತು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆನ್ನುವುದಾದರೆ ಮಾತ್ರ ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಿನಿಮಾದ ಉದ್ದೇಶ ಕೇವಲ ಮನರಂಜನೆಯಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ; ಬದಲು ಅದು ಕಾಲ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಫಾರ್ಮ್, ಸಮಾಜ, ಕಾಲ ಮತ್ತು ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಕೂಡಾ. ಆಗ ಮಾತ್ರ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಿನಿಮಾ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯುತ ಸಿನಿಮಾವಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ.

4.4 ಹೊಸ ಅಲೆ: ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅಲೆ ಎಂಬುದಿದೆಯೇ ?

ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಬಹುತೇಕ ಕೃತಿಗಳು ಕನ್ನಡದ ಹೊಸ ಅಲೆ ಎಂಬ ವಿದ್ಯಮಾನವನ್ನು ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಕೆಲವು ಲಕ್ಷಣಗಳೊಂದಿಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಈ ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕವು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸುವರ್ಣಯುಗ (ವಿಜಯಾ, ಸಿಂಗ್, ರಾವ್ 2001:177). ಹಲವು ಅಂತಾರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಲನಚಿತ್ರೋತ್ಸವ ಹಾಗೂ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಲನಚಿತ್ರ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಸಂದರ್ಭದ ಅನೇಕ ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ಪಡೆದ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳೂ ಕೂಡಾ ಇವುಗಳ ಹಿಂದಿನ ನಿರ್ಣಾಯಕವಾದ ಮಾನದಂಡಗಳಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದುವು. ಅನೇಕ ಕೃತಿಗಳು ಸ್ವ–ಘೋಷಿತ

ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಅವಧಿಯನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಹೊಸ ಅಲೆಯೆಂದು ಕರೆದುವು. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಹೊಸ ಅಲೆಯೆಂಬ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ಮೂಡಿದ ಸಿನಿಮಾಗಳಂತೆ ಹೊಸ ಅಲೆಯೇತರ ಸಿನಿಮಾಗಳೂ ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ಕಾಣಿಸಿದ್ದುವು. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕರ್ನಾಟಕವೆಂಬ ಹೊಸ ಹೆಸರು ಪಡೆದ ಮೈಸೂರು, ಕರ್ನಾಟಕವೆಂಬ ಸಮಗ್ರತೆಯ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಹೊಸರಾಷ್ಟ್ರ ಮತ್ತದರ ಮುಂದುವರಿದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಅಂದರೆ ನೇಶನ್ ಇನ್ ದಿ ಮೇಕಿಂಗ್ ಎಂಬ ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಹೊಸ ಸಿನಿಮಾತ್ಮಕ ಕಥನಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಕಟಿಸಿದುವು. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧ ಮತ್ತು ಪರ್ಯಾಯವೆಂಬಂತೆ ವಿಜಯನಗರವು ಚರ್ಚೆಯ ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ಬಂದಿತು. ಇದು ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕವಾದ ಕರ್ನಾಟಕವನ್ನು ತನ್ಮೂಲಕ ನ್ಯಾಯಸಮ್ಮತಗೊಳಿಸಿತು. 'ಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯ', 'ವಿಜಯನಗರದ ವೀರಪುತ್ರ' ಮುಂತಾದವುಗಳು ಈ ರೀತಿಯ ಕಥನಗಳು. ಹೀಗೆ ಹೊಸ ಅಲೆಯೊಂದು ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅವಧಿ ಮತ್ತು ವಲಯದೊಳಗೆಯೇ ಹಲವು ಆಂತರಿಕ ವೈರುಧ್ಯ ಮತ್ತು ವೈದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದನ್ನು ಬಹುಶಃ ಯಾರೂ ಹೆಚ್ಚು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸದಿರುವುದೂ ಕೂಡಾ ನಮಗಿಲ್ಲಿ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯನಂತಹ ದೊರೆಯೂ ಕೂಡಾ ಹೊಸ ರಾಜ್ಯ ಅಥವಾ ಪ್ರಜಾಸತ್ತೀಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಭಾರತವು ರಾಷ್ಟ್ರವಾಗಿ ಹೊಂದಬೇಕಾದ ಪ್ರಜಾಸತ್ತೀಯತೆ, ಒಳಗೊಳ್ಳುವಿಕೆ ಮತ್ತು ಜಾತ್ಯತೀತ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಕರ್ನಾಟಕವು ಕೂಡಾ ಅನುಕರಿಸಿ ಅನುಸರಿಸಿತು (ರಾಘವೇಂದ್ರ 2011:41). ಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯ ಹೊಸ ರಾಜ್ಯದ ಹೊಸ ಆಶಯವೆಂಬಂತೆ ತನ್ನ ರಾಜ್ಯದ ಮುಸಲ್ಮಾನ ಸೈನಿಕ, ಪ್ರಜೆಯನ್ನು ಆದರದಿಂದ ಸ್ವಾಗತಿಸಿ, ಆಧರಿಸಿ ಅವರನ್ನು ಮನ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಈ ಮಾದರಿ ಈ ಮೊದಲಿನ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮಾದರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಒದಗುತ್ತದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ 'ಏಕೀಕರಣದ ಮಹಾ ಪ್ರವಾದಿ', 'ಕನ್ನಡ ಕುಲಪುರೋಹಿತ' ಎಂಬ ಬಿರುದುಗಳನ್ನು ಪಡೆದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಏಕೀಕರಣವನ್ನು ಪ್ರೇರಿಸಿ ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ ಆಲೂರ ವೆಂಕಟರಾಯರ ಕಥನಾತ್ಮಕ ರಾಜಕೀಯಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ (ಶೆಟ್ಟಿ 2019:17). ಆಲೂರರ 1930–40ರ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾದೀ, ಹಿಂದುತ್ವೀಯ ಮತ್ತು ಕೋಮುವಾದೀಯ ಕಥನಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಒಂದು ಡೆಮಕ್ರಟಿಕ್ ಆದ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ರಾಜಕೀಯದ ಸೂಚನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಜನಪ್ರಿಯವೆನ್ನುವ ಕಥನಗಳಲ್ಲೇ ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರತಿಫಲನಗಳು ಹೇರಳವಾಗಿ ಮೂಡಿದುವು. ಆ ಹೊತ್ತಿನ ಅಂದರೆ ಆಗಿನ ದಶಕ ಹೊಸ ಅಲೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧೀಕರಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತೇ ಏನ: ಆಗಿನ ಆದರ್ಶವೆಂದರೆ ಹೊಸ ಅಲೆಯೇ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನವ್ಯ ಮತ್ತು ಸಮಾಜವಾದ ಸೇರಿ ಹೊಸ ಅಲೆಯಾಯ್ತು ಎನ್ನುವ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನೂ

ಒಪ್ಪಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಅದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕವು ಹೊಸ ಅಲೆಗೆ ಸಮವೆನ್ನುವ ಸೂತ್ರೀಕರಣವೂ ಕೂಡಾ ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡದ ಈ ಹೊತ್ತಿನ ಹೊಸ ಅಲೆಯೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟ ಸಿನಿಮಾವೊಂದಕ್ಕೆ ಇರಬೇಕಾದ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ, ಒಂದು: ಹೊಸ ಅಲೆಯ ನಾಯಕ ನಾಯಕಿಯರು ಅ.ನ.ಕೃ, ತ್ರಿವೇಣಿ, ತ.ರಾ.ಸು, ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಬ್ರಾಹ್ಮಣೀಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಹುಡುಕಬಯಸದಿದ್ದದ್ದು, ಎರಡು: ಅದುವರೆಗಿನ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದಂತಹ ನಿರೂಪಣಾ ಶೈಲಿಗಿಂತ ಹೊಸದಾದ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಸ್ವಂತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರಿತವಾಗಿದ್ದ ಅಥವಾ ಅದನ್ನು ಅಟ್ಯೂರ್ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದು (ವಿಜಯಾ, ಸಿಂಗ್, ರಾವ್ 2001:137–38).

ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರಕೋಶಕಾರರು ಹೇಳುವಂತೆ, 'ಐರೋಪ್ಯ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ರಿಯಲಿಸ್ಟ್ ಹಾಗೂ ಸರ್‍ರಿಯಲಿಸ್ಟ್ ಮುಂತಾದ ಪರಿಧಿಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದಂತೆ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಚಿತ್ರಗಳು ಬರಲಿಲ್ಲ. 'ಸಂಸ್ಕಾರ'ದಂತಹ ಗಂಭೀರ ಚಿತ್ರದಿಂದ 80ರ ದಶಕದ 'ಚಿತೆಗೂ ಚಿಂತೆ'ಯಂತಹ ವಿಡಂಬನೆಯವರೆಗೆ ಎಲ್ಲವೂ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲೇ ಬಂದವು'. ಈ ಹೇಳಿಕೆ ಪುನಃ ಅನೇಕ ತಾತ್ವಿಕ ಮತ್ತು ಪರಿಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಹಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನೂ ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಐರೋಪ್ಯ ಮಾದರಿಯ ರಿಯಲಿಸ್ಟ್, ಸರ್‍ರಿಯಲಿಸ್ಟ್ ಮುಂತಾದ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರಕಾರ ಅಥವಾ ಜಾನ್ರಾಕ್ಕೂ 'ನ್ಯೂವೇವ್'ಗೂ ಇರುವ ಸಾಕಷ್ಟು ಅಂತರವನ್ನು ಇವರು ಗುರುತಿಸದಿರುವುದು. ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಂದೇ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ಪೃಥಕ್ಕರಣ ಮತ್ತು ವೈದೃಶ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಲು ಸೋತಿರುವುದು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ 'ಸಂಸ್ಕಾರ'ದಂತಹ ಗಂಭೀರ ಚಿತ್ರದಿಂದ 80ರ ದಶಕದ 'ಚಿತೆಗೂ ಚಿಂತೆ'ಯಂತಹ ವಿಡಂಬನೆಯವರೆಗೆ ಎಲ್ಲವೂ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲೇ ಬಂದವು ಎನ್ನುವ ಹೇಳಿಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಸಾಮಾನ್ಯೀಕೃತವಾದ ಹೇಳಿಕೆಯಾಗಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಹೇರಳವಾಗಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಈ 'ಹೊಸ ಅಲೆ'ಯ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಹಾಗೂ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯೆಂದರೆ ಏನು? ಎನ್ನುವುದರ ಬಗೆಗಾಗಲೀ, ಅದರ ಲಕ್ಷಣಗಳೇನು? ಎಂಬುದರ ಬಗೆಗಾಗಲೀ ಕೋಶಕಾರರು ಗಮನ ಹರಿಸಿದುದರ ರೀತಿಗೂ, ಅವಸರದ ಅಜ್ಞಾನದ ಹೇಳಿಕೆಯಾಗಿಯೂ ಇದು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯ ಬೀಸು ಹೇಳಿಕೆಗಳ ಮಾದರಿಯಿದು. ಈ ರೀತಿಯ ಬೀಸು ಹೇಳಿಕೆಗಳು, ಒಂದು ವಿದ್ಯಮಾನ, ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ, ಅನುಭವ ಅಥವಾ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಸುವುದರ ಬದಲು ಇನ್ನಷ್ಟು ಗೊಜಲನ್ನಾಗಿಸುತ್ತವೆ.

ಕನ್ನಡ ಹೊಸ ಅಲೆಯನ್ನು ಲಾಕ್ಷಣೀಕರಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದಾದ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಹಲವು ಮಾನದಂಡಗಳಲ್ಲಿ 'ಸೃಜನಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳ ಅಡಾಪ್ಟೇಶನ್ ಅಥವಾ ರೂಪಾಂತರವೂ ಒಂದು. ಆದರೆ ಜಾಗತಿಕವಾಗಿ ನಾವು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಅಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮೇಲೆ ಚರ್ಚಿಸಿದ ಫ್ರೆಂಚ್ ನ್ಯೂವೇವ್ ಮತ್ತು ಜಗತ್ತಿನ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ತಥಾಕಥಿತ ಹೊಸ ಅಲೆಗಳ ಪ್ರಧಾನ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿ ಇದು ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಇನ್ನು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಅತೀತವಾದ ನಾಯಕ ನಾಯಕಿಯರು ಎಂಬ ಕ್ಲೈಮೂ ಕೂಡಾ ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕವಾದುದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಹೊಸ ಅಲೆಯನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದ ಪ್ರಧಾನವಾಹಿನೀ ಅಥವಾ ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿ ಎಂಬ ವ್ಯಾಪಾರೀ ಸಿನಿಮಾಗಳೂ ಕೂಡಾ ಬ್ರಾಹ್ಮಣೀಯ ಅಥವಾ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಧೋರಣೆಯನ್ನು, ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಮೀರಿದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು, ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನೂ ಮತ್ತು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಸಿನಿಮಾಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಮೀರಿದ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಕಥನ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ತೋರಿದುವು. ಬಹುತೇಕ ಹೊಸ ಅಲೆಯೆಂದು ಕರೆಯುವ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಸಹ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡಿದ್ದು ಮುಖ್ಯವಾಹಿನೀ ವ್ಯಾಪಾರೀಯ ಸಿನಿಮಾ ನಿರ್ಮಾಣ ಮತ್ತು ವಿತರಣೆಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿಯೇ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಕನ್ನಡದ ಹೊಸ ಅಲೆ ಎಂಬ ಸಂದರ್ಭವು ಹಲವು ತಾತ್ವಿಕ ಮತ್ತು ತಾಂತ್ರಿಕ ತಕರಾರನ್ನು ತಂದೊಡ್ಡುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಕಣಗಾಲ್, ಎನ್. ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ, ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯ ಮತ್ತಿತರರ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಹೊಸ ಹಾದಿ ತುಳಿದ, ಹಾಗೂ ಹೊಸ ಜಾಡನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೆಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. 'ಸಂಸ್ಕಾರ' ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ನಾವು ಆಗಿನ ಈ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಸಮಾಜವಾದ ಮತ್ತು ಲೋಹಿಯಾವಾದವಷ್ಟೇ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲ. ಸಮಾಜವಾದೀಯ ನೆಲೆ ಮತ್ತು ಸ್ಪರ್ಶವಿದ್ದಾಗ್ಯೂ ಅವುಗಳ ನೆಲೆ ನಿಲುವು, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಹೇಗಿತ್ತು? ಎನ್ನುವುದೂ ಕೂಡಾ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

'ಸಂಸ್ಕಾರ' ಸಿನಿಮಾ ಚರ್ಚೆಯ ಸಂದರ್ಭ ಕಾಣಸಿಗುವ ಜಾತಿ ಮತ್ತು ಸಮಾಜವಾದದ ಬಗ್ಗೆ ಹಲವರು ತೆಗೆದ ತಾತ್ವಿಕ ತಕರಾರುಗಳು ಕೂಡಾ ಕನ್ನಡ ಹೊಸ ಅಲೆಯನ್ನು ಹಲವು ಪರ್ಯಾಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರೀಕ್ಷೆ ನಡೆಸಿದುದರ ದ್ಯೋತಕವೂ ಆಗಿದೆ (ಕಾರ್ನಾಡ್ 1979). ಕಾರ್ನಾಡ್ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿಸಿ ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಎದುರುಗೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಭಾರತೀಯ ಹೊಸ ಅಲೆಯನ್ನು ಅಂದರೆ ಕನ್ನಡ, ಬಂಗಾಳೀ, ಮಲಯಾಳೀ ಮತ್ತಿತರ ಹೊಸ ಅಲೆಯೆಂದು ಕರೆಯುವ ಅನುಭವದ ಬಗ್ಗೆ ಸಿನಿಮಾ ನಿರ್ಮಾಪಕರು ಮತ್ತು ಅವರ ಆಸಕ್ತಿಯ ಕಾರ್ಯಕಾರಣತೆಯನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಕೆಲವರು ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ತರುತ್ತಾರೆ (ರಾಜ್ಯಾಧ್ಯಕ್ಷ 2015). ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು 1970ರ ದಶಕದ ಮೃಣಾಲ್ ಸೇನ್ ಆದಿಗಳು

ನಿರ್ವಹಿಸಿದ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ಇಂದು ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಲಾಗುತ್ತಿದೆ (ಬಿಶ್ವಾಸ್ 2015). ಈ ರೀತಿಯ ಇಂದಿನ ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಗಳು ಇದುವರೆಗೂ ಭಾರತೀಯ ಹೊಸ ಅಲೆಯೆಂದು ಕರೆಯುವ ಪ್ರದೇಶ–ಭಾಷಾ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಮರುಪರಿಶೀಲನೆಗೈಯುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಆಗದಿರುವ ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಇದರ ಕುರಿತು ಯಾವುದೇ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮತ್ತು ತಕರಾರುಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸದೇ, ತಾತ್ವಿಕ ಮುಖಾಮುಖಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗದೇ ಹಾಗೂ ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗದೇ ಜನಪ್ರಿಯ ಕನ್ನಡ ಬರವಣಿಗೆಗಳನ್ನೇ ಚರ್ವಿತ ಚರ್ವಣವನ್ನಾಗಿ ಅಗಿಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂತಹ ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯಮೀಯ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ತರ್ಕಗಳನ್ನೇ ಇನ್ನೂ ಅಸ್ಖಲಿತವಾಗಿ ಉದುರಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕನ್ನಡದ ಹೊಸ ಅಲೆಯು ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗವನ್ನು ನಾಟಕರಂಗದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಬಿಡಿಸಿ ಹೊಸ ನುಡಿಗಟ್ಟನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತೆನ್ನುವುದನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಈ ಹೇಳಿಕೆ ಮತ್ತು ವಾದವು ಅತ್ಯಂತ ಕೃತಕ ಮತ್ತು ಬೀಸು ಹೇಳಿಕೆಯಾಗಿಯೇ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗದ ಹೊಸ ಅಲೆ ಆರಂಭವೆಂದು ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ 'ಸಂಸ್ಕಾರ'ವು ಕೂಡಾ ನಾಟಕರಂಗದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಆರಂಭವಾದ ಹೊಸ ಅಲೆ ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ಮತ್ತು ಪ್ರಸ್ತುತ ಲೇಖಕನು ಅದನ್ನು ಆಕಸ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ತುಸು ಮಟ್ಟಿನ ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕವೆಂದು ಕರೆಯುವ ಹಾಗೂ ಅದನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದ ಸಿನಿಮಾ ಬಗೆಯೂ ಕೂಡಾ ರಂಗೀಯತೆ, ನಾಟಕೀಯತೆ ಮತ್ತ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ತಿಯಟ್ರಿಕಾಲಿಟಿಯಿಂದ ಹೊರತಾಗಿಲ್ಲ (ಪ್ರಸಾದ್ 2013:81). ಇದು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವು ಜಗತ್ತಿನ ಕೆಲವು ಸಿನಿಮಾ ಬಗೆಗಳು ಸಾಧಿಸಿದ ಮತ್ತು ವಿಕ್ರಮಗೈದ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅಭಿನಯತೆ ಅಥವಾ ರಂಗೀಯತೆ ಅಥವಾ ತಿಯೆಟ್ರಿಕಾಲಿಟಿಯನ್ನು ಮೀರಿದ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲೇ ಇಲ್ಲ. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪೆನಿ ಮತ್ತಿತರ ಕಂಪೆನಿಗಳು ನೇರವಾಗಿ ನಾಟಕವನ್ನೇ ಚಿತ್ರೀಕರಣ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಈ ಮೂಲಕ ಆ ರೀತಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಒಂದು 'ಚಿತ್ರಿತ ನಾಟಕ'ದ ಬಗೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದುವು. ನಂತರ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ರಂಗ ಬೆಳೆಯಿತು. ಆದರೆ ಇನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಅಭಿನಯ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದೆ. ಅಂತಹ ಅಭಿನಯ ಪ್ರಧಾನತೆಯೂ ಯುರೋಪಿನ ಹೊಸ ಅಲೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕ ಸಿನಿಮಾವು ಅಭಿನಯದ ರಂಗೀಯತೆಯನ್ನರಳಿಸಿಕೊಂಡು ಸಿನಿಮಾದ ಭಾಷಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿಸಿದ ಮುಖಚಲನೆ, ಮೃದು ಹಾವಭಾವ, ಮೃದು ಆಂಗಿಕತೆ, ದೇಹ ಚಲನೆಯ ಬಗೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ತಿಯೆಟ್ರಿಕಾಲಿಟಿಯು ಸಿನಿಮಾ ಸಾಧಿಸಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಅನಂತ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನೇ ಇಲ್ಲವಾಗಿಸಿತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಫ್ರೆಂಚ್ ಸಿನಿಮಾ ನಿರ್ದೇಶಕ ರಾಬರ್ ಬ್ರೆಸ್ಸೊವಿನ ಬಹುತೇಕ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ತಿಯಟ್ರಿಕಾಲಿಟಿಯನ್ನು ಮೀರಿ ಸಾಧಿಸಿದ ದೃಶ್ಯೀಯ ಪ್ರತಿಮಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯೀಯ ಬಹ್ವರ್ಥದ

ಸಾಧ್ಯತೆಯ ರೀತಿ ಮತ್ತು ಮಾದರಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗುವ ಯಾವ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನೂ ನಾವು ಕಾಣಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬ್ರೆಸ್ಸೊ ತನ್ನ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಕೈಯನ್ನು ಬಹುರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಫ್ರೇಂ ಅಥವಾ ಚಿಕ್ಕ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಹೊಂದಿಸುವ, ಬಳಸುವ ಮತ್ತು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊಂದಿಸುವ ರೀತಿಯ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನವನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಕನ್ನಡದ ಹೊಸ ಅಲೆಯೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗುವ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಕಾಣಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಅತಿ ಪ್ರಮುಖ ಕಾಳಜಿಯೇ ಆಗಿರುವ ಈ ದೃಶ್ಯಾತ್ಮಕತೆ ಮತ್ತು ಎಸ್ತಟಿಕ್ಸ್‌ನ ಕೊರತೆಯು ತಥಾಕಥಿತ ಕನ್ನಡ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಬಗೆಗಿನ ನಮ್ಮ ಮುಖಾಮುಖಿಗಳನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸುತ್ತದೆ. ಇತ್ತೀಚಿನ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಂತೂ ಕಾಸ್ಟಿಂಗ್ ಡೈರೆಕ್ಟರ್‌ನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ, ನಟನೆಯ ಕಾರ್ಯಾಗಾರಗಳು ಮತ್ತಿತರ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಇನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಅಭಿನಯೀಯತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಸ್ವರ್ಗ ಕಾಣುವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿವೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಚಲನಚಿತ್ರ ಕೋಶಕಾರರ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಅಲೆಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರರ ಮೊದಲ ವಾದವೇ ಅರ್ಥಹೀನವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಲ್ಲದೇ ಕನ್ನಡದ ಹೊಸ ಅಲೆಯೆಂದು ಕರೆಯುವ ವಿದ್ಯಮಾನದ ಮೇಲೆ ಕನ್ನಡದ ನಾಟಕವು ಸಾಹಿತ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಭೌತಿಕವಾಗಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಿತ್ತು ಕೂಡಾ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ, ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರರಂತಹ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ತಜ್ಞರು ದೆಹಲಿಯಿಂದ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಬಂದು ರಂಗ ಆಧರಿಸಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸಿದ್ದು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, 'ಸಂಸ್ಕಾರ'ದಂತಹ ಸಿನಿಮಾ ನಂತರ ನಿರ್ದೇಶನ, ಮತ್ತು ನಟನೆಯಲ್ಲಿ ಗಣನೀಯವಾಗಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್‌ರಂತವರೂ ಕೂಡಾ ತಮ್ಮ ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸೃಜನಶೀಲ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವ ನೆಲೆಯನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದು. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ, ಕನ್ನಡ ಸೇರಿದಂತೆ ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರ ಒಡನಾಡಿಗಳು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರ್, ವಿಜಯ್ ತೆಂಡೂಲ್ಕರ್ ಆದಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕೃತಿ ಮತ್ತು ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಮೂಲಕ ಆಗಿನ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೂ ಕೂಡಾ ನಾವು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಕಾರಂತರು ತಮ್ಮ ಸಿನಿಮಾವಾದ ಚೋಮನದುಡಿಯ ನಿರ್ಮಾಣ ಅಥವಾ ಮೇಕಿಂಗ್ ನಮಗೆ ಭೌತಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣೀಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ರಂಗ ಮತ್ತು ರಂಗೀಯತೆಯನ್ನೇ ತಳಹದಿಯನ್ನಾಗಿಸಿದ್ದರು ಎನ್ನುವ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಮನಗಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರು 'ಚೋಮನದುಡಿ'ಯನ್ನು ತಿಯೆಟ್ರಿಕಾಲಿಟಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ನಡುವಿನ ಅನುಸಂಧಾನದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ (ವೈದೇಹಿ 2003). ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ರಂಗದ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳಿಗೆ ಪೂರ್ಣ ಮತ್ತು ಔಪಚಾರಿಕ ತಿಲಾಂಜಲಿಯನ್ನು ಕಾಣಿಸದೇ, ಅಭಿನಯ, ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಸೆಟ್‌ಗಳು ರಂಗದ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯೇ ಆಯಿತು. ಕಾರಂತರು ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ತಮ್ಮ ನಿಡುಗಾಲದ ರಂಗ ಒಡನಾಡಿಯಾದ ಬನ್ಸಿ ಕೌಲ್ ಅವರನ್ನು 'ಚೋಮನ ದುಡಿ'ಯ ಸೆಟ್ ವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಕಲಾ ನಿರ್ದೇಶನಕ್ಕಾಗಿ

ಆಹ್ವಾನಿಸಿದರು. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದು ರೀತಿ ಈ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು 'ಕಾರಂತ ಇಫೆಕ್ಟ್' ಎಂದೇ ಕರೆಯಬಹುದು (ಮೆನನ್ 2002). ಇದು ಒಂದು ರೀತಿ ಆಗಿನ ಮತ್ತು ನಂತರದ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭವು ರಂಗದ ಜತೆಗಿನ ಸಂವಾದ ಸಾಧಿಸಿದ ರೂಪಕಾತ್ಮಕತೆ ಮತ್ತು ಪ್ರತೀಕವಾಗಿಯೂ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯು ಕೂಡಾ ಹೊಸ ಅಲೆಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತಿದೆ. ಇಂದು ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಹಿಂದಿನ ವಾದಸರಣಿಗಳನ್ನು ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳೊಂದಿಗೆ ನೋಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಸಿನಿಮಾ ಎನ್ನುವ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನೇ ನಿರಾಕರಿಸಿ ಅದರ ಹೊಸದಾದ ಅರ್ಥಸಾಧ್ಯತೆ, ಎಂಟಮಾಲಜಿ ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯ ನೆಲೆಯನ್ನು ಶೋಧಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ (ರಾಜ್ಯಾಧ್ಯಕ್ಷ 2016:74). ಹೊಸ ಅಲೆ ಎನ್ನುವ ವಿದ್ಯಮಾನವನ್ನು ಸಪಾಟಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸದೇ, ಅದರ ಪರೀಕ್ಷೆಯನ್ನಿಂದು ನಡೆಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಹೊಸ ಅಲೆ ಎಂಬ ಶಬ್ದ ಬಳಕೆಯನ್ನೇ ಕೈ ಬಿಟ್ಟ ಕೇವಲ ಹೊಸ ಸಿನಿಮಾ ಅಥವಾ ನ್ಯೂ ಸಿನಿಮಾವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಭಾರತೀಯ ಹೊಸ ಅಲೆ ಮತ್ತು ಎಫ್.ಎಫ್.ಎ ಅಥವಾ ಫಿಲ್ಮ್ ಫೈನಾನ್ಸಿಂಗ್ ಕಾರ್ಪೋರೇಶನ್‌ಗಳ ಜತೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಕೇಂದ್ರ ಸರ್ಕಾರ 70ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ಎನ್.ಎಫ್.ಡಿ.ಸಿ, ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾಗಿದ್ದ ಇಂಡಿಯನ್ ಸಿನಿಮಟೋಗ್ರಾಫ್ ಸಮಿತಿಯ ಶಿಫಾರಸಿನ ಮೂಲಕ ಉಂಟಾಯಿತು. ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯೇ ಹೊಂದಿದ್ದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಎಂಬ ವಿಶೇಷಣವು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಿನಿಮಾವೊಂದನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಸೃಜನಶೀಲ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ದೇಶಕರನ್ನು ಅಖಿಲ ಭಾರತೀಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತೇಜಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿತೇ ಹೊರತು ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇದನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿ ಬೆಳೆದ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಹಣಕಾಸು ನಿಗಮ ಮಾತ್ರ ಇದಕ್ಕೆ ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾದ ಹಾದಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿತು (ವಿಜಯಾ, ಸಿಂಗ್, ರಾವ್ 2001:172). ಭಾರತೀಯ ಹೊಸ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಣಿ ಕೌಲ್, ಬಸು ಚಟರ್ಜಿ, ಮೃಣಾಲ್ ಸೇನ್ ಆದಿಗಳು ತಳೆದ ಹಾದಿ ಮತ್ತು ಮಾದರಿಯನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಹೊಸ ಅಲೆ ಎಂದು ಕರೆಯುವ ವಿದ್ಯಮಾನದೊಳಗೆ ಗುರುತಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. 'ಸಂಸ್ಕಾರ'ದ ನಿರ್ದೇಶಕರೇ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಹೊಸಬರಾಗಿದ್ದರು. ಲೋಹಿಯಾವಾದಿ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಪಟ್ಟಾಭಿರಾಮ ರೆಡ್ಡಿಯವರು ಲೋಹಿಯಾ ಅನುಯಾಯಿಯಾಗಿದ್ದರು (ವಿಜಯಾ, ಸಿಂಗ್, ರಾವ್ 2001:172). ಸಂಸ್ಕಾರ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಹೊಸ ಅಲೆಯನ್ನು ಉದ್ಘಾಟಿಸಿದ ಸಿನಿಮಾವೆನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ಆಕಸ್ಮಿಕವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದ ಸಿನಿಮಾವೆನ್ನಬಹುದು.

‘ಸಂಸ್ಕಾರ’ದ ಮೂಲಕ ಉದ್ಘಾಟಿತವಾಯಿತೆನ್ನುವ ಕನ್ನಡ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಪಂಡಿತರುಗಳಲ್ಲೇ ಸಹಮತವಿಲ್ಲ. ‘ಸಂಸ್ಕಾರ’ ಒಂದು ರಿಯಲಿಸ್ಟ್ ಆದಂತಹ ಅಥವಾ ನಿಯೋ-ರಿಯಲಿಸ್ಟ್ ಆದಂತಹ ಒಂದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎನ್ನುವುದು ಕೆಲವರ ವಾದ (ರಾಘವೇಂದ್ರ 2011:46-47). ಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿನ ‘ಪಥೇರ್ ಪಾಂಚಾಲಿ’ಯ (1955) ಜತೆಯಲ್ಲೇ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ನೋಡಬಹುದಾಗಿದೆ. ರೇಯವರ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಬಹುತೇಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸುಮಾರು 1920ರ ದಶಕದ ಹೊತ್ತಿಗಿನ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿದ ಬಂಗಾಳದ ಒಂದು ರಿಯಲಿಸ್ಟ್ ಕಥನಕವೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. 1955ರಲ್ಲಿ ಈ ಕೃತಿಯು ನಿರ್ಮಾಣವಾಯಿತಾದರೂ ಕೂಡಾ 1947ಗಿಂತ ಮೊದಲೇ ಇದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು.[23] ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರದ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವಾದ ಅಪುವಿನ ಜರ್ನಿ ಮತ್ತು ಅಪುವಿನ ಮೂಲಕ ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇ ಅವರು ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾದ ಬಗೆಯಾಗಿತ್ತು. ರೈಲು, ರೈಲು ಹಳಿಗಳು, ಟೆಲಿಗ್ರಾಫ್ ತಂತಿ ಮುಂತಾದವೇ ಆದ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ರೂಪಕಗಳು ಇಂತಹ ಒಂದು ಕಥನಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಠಿಸಿತು. ಇದರ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣವೇ ರಿಯಲಿಸಮ್ (ರಾಬಿನ್‌ಸನ್ 1989:54).[24] ‘ಅಪು ಟ್ರಲಜಿ’ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರದೇಶೀಯವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದ ವಾಸ್ತವ ಅಥವಾ ರಿಯಾಲಿಟಿಯನ್ನು ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದ ಮೂಲಕ ಅದೂ ಕೂಡಾ ಆಧುನಿಕವಾದಂತಹ ಒಂದು ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದ ಮೂಲಕ ಸೆರೆ ಹಿಡಿದ ಘನತೆಯದಾಗಿತ್ತು (ರಾಜಾಧ್ಯಕ್ಷ, ವಿಲ್‌ಮನ್ 1995:89). ಅಪುವಿನ ಮೂಲಕ ಇಂತಹ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ ಪರಿ ಕೂಡಾ ಹೌದದು.

ಈ ರೀತಿಯ ತಾತ್ವಿಕ ಮತ್ತು ತಾಂತ್ರಿಕ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳ ಕಾರಣದಿಂದ ‘ಸಂಸ್ಕಾರ’ವನ್ನು ಸುಮಾರು 1970ರ ದಶಕದ ‘ನ್ಯೂ ಇಂಡಿಯನ್ ಸಿನಿಮಾ’ ದ ಕನ್ನಡ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇದರ ಜತೆಯಲ್ಲಿ ‘ಸಂಸ್ಕಾರ’ವನ್ನು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಿನಿಮಾದ ಯೋಜನೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವುದರಲ್ಲಿಯೂ ಕೆಲವು ತೊಡಕುಗಳಿವೆ. ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಇದನ್ನು ಕೇಂದ್ರ ಸರ್ಕಾರದ ನೀತಿಯ ಭಾಗವಾಗಿಯೇ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ (ಪ್ರಸಾದ್ 1998:191). ಆದರೆ ‘ಸಂಸ್ಕಾರ’ ಮಾತ್ರ ಇದರ ಅಂದರೆ ಹಣಕಾಸು ನಿಗಮದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಹಾಯದೊಂದಿಗೆ ಬಂದ ಸಿನಿಮಾವಾಗಿರದೇ ಸ್ಥಳೀಯ ಹಣಕಾಸಿನಿಂದ ನಿರ್ಮಾಣವಾದುದಾಗಿತ್ತು. ನಂತರದ ಇದೇ ರೀತಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳೂ ಕೂಡಾ ಎಫ್.ಎಫ್.ಸಿ.ಯಿಂದ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಸಹಾಯವನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಪಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಬಂಗಾಳ ಮತ್ತು ಕರ್ನಾಟಕವನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಕೆಲವು ಕಡೆ, ಇಂಡಿಯನ್ ನ್ಯೂವ್ ಸಿನಿಮಾವು ಎಫ್.ಎಫ್.ಸಿ. ಇಂದಲೇ ಪ್ರೇರಿತವಾಯ್ತು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಇದ್ದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ಚಲನಚಿತ್ರವಾಗಿಸುವ ಪರಂಪರೆಯಿತ್ತು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಎಫ್.ಎಫ್.ಸಿ. ಮತ್ತು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಿನಿಮಾದ ಜತೆಗಿನ

ಕನ್ನಡ ವಿವೇಚನೆ ಭಾರೀ ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತಿದೆ. 'ಸಂಸ್ಕಾರ' ಕಾದಂಬರಿಯ ಬಗೆಗೆ ಎ.ಕೆ.ರಾಮಾನುಜನ್ ಅವರು ಹೇಳಿರುವ ಮಾತನ್ನು 'ಸಂಸ್ಕಾರ' ಸಿನಿಮಾದ ಬಗೆಗೂ ಹೇಳಬಹುದು. ಅದೇನೆಂದರೆ 'ಅಲಿಗರಿ ರಿಚ್ ಇನ್ ರಿಯಲಿಸ್ಟಿಕ್ ಡೀಟೈಲ್' (ರಾಮಾನುಜನ್ 1976:48). ಸಿನಿಮಾವು, ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದೇನನ್ನೂ ಹೇಳದೇ ಬಹುತೇಕ ಇದರ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯಂತಿತ್ತು. ಕನ್ನಡ ಹಣಕಾಸು ನಿಗಮ ಮತ್ತದರ ನೀತಿಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ನಡೆಸದೇ ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮ ಮತ್ತು ಅದರ ಈ ರೀತಿಯ ಹೊಸ ಸಾಹಸಗಳಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದ್ದುವು (ವಿಜಯಾ, ಸಿಂಗ್, ರಾವ್ 2001:179). ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರ ಹಣಕಾಸು ನಿಗಮವು ಮುಖ್ಯವಾಹಿನೀ ವ್ಯಾಪಾರೀ ಆಶಯ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನೇ ಮರೆಯಿತು. 'ಸದಾನಂದ', 'ಪ್ರೇಮಜ್ವಾಲೆ', 'ಸುಳಿ' ಮತ್ತು 'ಲಕ್ಷ್ಮಿಪ್ರಸನ್ನ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಚಿತ್ರಗಳು ಮೊದಲ ಹಂತದ ಹಣಕಾಸು ನೆರವನ್ನು ಪಡೆದುವು. ಈ ಚಿತ್ರಗಳ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯೇ ರೂಢಮೂಲವಾದ ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಮತ್ತು ಸೃಜನಶೀಲ ಹಾದಿಯನ್ನು ಅವುಗಳು ಹಿಡಿಯದಿದ್ದುದನ್ನು ನಮಗೆ ಮನಗಾಣಿಸುತ್ತವೆ (ವಿಜಯಾ, ಸಿಂಗ್, ರಾವ್ 2001:183). ಸುಮಾರು 1970ರ ದಶಕ ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸುವರ್ಣಯುಗ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಸುಮಾರು 2 ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಸ್ಟೇಟ್ಸ್ ಚಿತ್ರಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಅಭಿನಯದ 'ಬಂಗಾರದ ಮನುಷ್ಯ' ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಿತ್ತು. ಸುಮಾರು 1971ರಲ್ಲಿ ರಷ್ಯಾದ ಬೆಲಾರಸ್, ಮಾಸ್ಕೋ, ಮಿನ್ಸ್ಕ ಮುಂತಾದ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಕನ್ನಡದ ಕೆಲವು ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರೋತ್ಸವವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತಗೊಂಡವು. ಅದೇ ವರ್ಷ ಮೈಸೂರು ದಸರೆಯಲ್ಲಿ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಅಂತಾರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಲನಚಿತ್ರೋತ್ಸವವನ್ನು ಆಯೋಜಿಸಿ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಯಿತು. ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್ ಫಿಲಂ ಸ್ಕೂಲ್ ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಪಠ್ಯವಾಗಿ ಬೋಧಿಸಲು ಕನ್ನಡದ 'ಸಂಸ್ಕಾರ', 'ಮುಕ್ತಿ' ಮತ್ತು 'ವಂಶವೃಕ್ಷ'ಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿತು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಬಗೆಯ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಕಣಗಾಲ್‌ರವರ ಪ್ರವೇಶವಾಯಿತು. ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ 'ಬಂಗಾರದ ಮನುಷ್ಯ'ದಂತಹ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ನಿರ್ದೇಶಕ ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯ, ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ ಸಿದ್ಧ ವ್ಯಾಪಾರೀ ಸಿನಿಮಾ ಮಾದರಿಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಹೊಸ ತಾತ್ವಿಕ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಭಾಷೆಯ ಸಂವೇದನೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಎನ್. ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣರಂತಹ ಸಿನಿಮಾ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಪ್ರವೇಶವಾಯಿತು. ಚಲನಚಿತ್ರ ವಾಣಿಜ್ಯ ಮಂಡಳಿ, 'ಸಂಸ್ಕಾರ' ಸಿನಿಮಾದ ಸಂದರ್ಭ ಹಾಗೂ ಗಿರೀಶ್ ಕಾಸರವಳ್ಳಿಯವರ ಸಂದರ್ಭ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಇಂತಹ ಕಾಲದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಂತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಯಾವುದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ನಾವು ಹೊಸ ಅಲೆ ಎಂದಾಗಲೀ, ಹೊಸ ಅಲೆಯ ನಾಂದಿಯ

ಪ್ರೇರಣೆ ಎಂದಾಗಲೀ ಗ್ರಹಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಕಾಸರವಳ್ಳಿಯವರಂತಹ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಪಡೆದ ಪ್ರೇರಣೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ರಿಯಲಿಸ್ಟ್ ಮತ್ತು ನಿಯೋರಿಯಲಿಸಂನ ಮೂಲದಲ್ಲಿಯೇ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ (ಸೇನ್‌ಗುಪ್ತಾ 2015:83). 'ಸಂಸ್ಕಾರ'ದಂತೆಯೇ 'ಘಟಶ್ರಾದ್ಧ'ವು ಕೂಡಾ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿ. ತಥಾಕಥಿತ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಗರ್ಭವನ್ನು ಮುರಿಯುವ ತನ್ಮೂಲಕ ಆಧುನಿಕವಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ಈ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ 'ಮೈಸೂರು ಮಾಡರ್ನ್' ಮಾದರಿಯವು (ರಾಘವೇಂದ್ರ 2011:48). 'ಸಂಸ್ಕಾರ'ದಲ್ಲಿ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣಿಕೆಯಿದೆ. ಒಂದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಬ್ರಾಹ್ಮಣಿಕೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಶಿಕ್ಷಣದ ಭಾಗವಾಗಿ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಮುರಿಯಲೋಸುಗ ಪ್ರಯತ್ನಪಡುವಂತದ್ದು. ಹಳ್ಳಿಯ ಪೂಜೆ, ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ನಿರತ ಕರ್ಮಠರು ಮೊದಲ ದರ್ಜೆಯವರು, ಆಧುನಿಕತೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದ, ತನಿಖೆ ಮತ್ತು ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಾದ ಪ್ರಾಣೇಶಾಚಾರ್ಯ ಮತ್ತು ನಾರಣಪ್ಪ ದ್ವಿತೀಯ ಸ್ತರದವರು. ಸ್ವತಂತ್ರೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾತ್ಮಕ ನಿರೂಪಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಬ್ರಾಹ್ಮಣಿಕೆ ಮತ್ತು ಎರಡು ರೀತಿಯ ಆಧುನಿಕತೆ ಬಹು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದಾಗಿದೆ. 'ಸಂಸ್ಕಾರ'ದ ನಂತರದ ಘಟಶ್ರಾದ್ಧ, ವಂಶವೃಕ್ಷ ಮುಂತಾದ ಅನೇಕ ಕಥನಗಳೂ ಕೂಡಾ ಇದೇ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಸಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಕುರಿತು ಯಾವಾಗಲೋ ಒಮ್ಮೆ ಮಾತನಾಡಿದ್ದ ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇ ಅವರು, 'ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಜಗತ್ತು ಹೆಚ್ಚೆಚ್ಚು ಬ್ರಾಹ್ಮಣೀಯತೆ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯಾವಿಧೀಯ ಸೋಪಾನಗಳ ಮೇಲೆ ಕಟ್ಟಲ್ಪಟ್ಟಿದೆಯೇನೋ ಎಂಬಂತೆ, ಅದರಲ್ಲೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಸುಮಾರು 1970ರ ದಶಕದ ಒಂದು ವೈಬ್ರೆನ್ಸಿ ಏನಿದೆ ಅದು ಇದರ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಅಥವಾ ರೂಪಕವೆಂಬಂತೆ ಇದೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸಂಸ್ಕಾರ ಮತ್ತು ಅದರ ನಂತರದ ಬಹುತೇಕ ಮಾದರಿಗಳು ಹೊಸ ರಾಷ್ಟ್ರವೊಂದು ಆಧುನಿಕವಾಗುತ್ತಾ, ಅದರ ಸಮಾಜದ ಆಧುನಿಕ ಪೂರ್ವ ಸ್ಥಿತಿ ಅಥವಾ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ನಮಗೆ ಮನಗಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ 'ಪಥೇರ್ ಪಾಂಚಾಲಿ'ಯ ಅಪು ಹೀಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿತಾತ್ಮಕ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾನೆ (ವಾಸುದೇವನ್ 2006:91–92).

ಕನ್ನಡದ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಚರ್ಚೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಎನ್. ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣರವರನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುವ ಒಂದು ನೆಲೆಯಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಹೊಸ ಅಲೆಯೆಂಬ ಕಥನದ ಬಹುಪ್ರಮುಖವಾದ ಗುಣ–ಲಕ್ಷಣವೂ ಹೌದಿದು. ಇಂತಹ ಕಥನಗಳು ಅವರನ್ನು, ಅವರ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು 'ಹೊಸ ಅಲೆಗೆ ನಾಂದಿ' ಎಂದೇ ಬಗೆಯುತ್ತವೆ (ಮನು 2011:2). ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಒಂದು ವಾದವಾಗಿ ಇದನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದಾದರೂ

ಕೂಡಾ ಇದು ಕೆಲವು ಅತಿಮುಖ್ಯವಾದ ತಾತ್ವಿಕ ಮುಖಾಮುಖಿ ಹಾಗೂ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೂ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ್ ಅವರ ಆರು ಪ್ರಮುಖ ಸಿನಿಮಾಗಳಾದ 'ನಾಂದಿ', 'ಉಯ್ಯಾಲೆ', 'ಮುಕ್ತಿ', 'ಅಬಚೂರಿನ ಪೋಸ್ಟಾಫೀಸು', 'ಮುಯ್ಯಿ' ಮತ್ತು 'ಬೆಟ್ಟದ ಹೂವು'ಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ, ಇಂತಹ ಕಥನ ಮತ್ತು ವಾದವೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲಾಗಿದೆ. ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣರ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಕನ್ನಡದ ಅದುವರೆಗಿನ ಜನಪ್ರಿಯ ಪ್ರಧಾನ ವಾಹಿನಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಜತೆ ವೈದೃಶ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಸೃಜನಶೀಲ ಯತ್ನ-ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಹಾಗೂ ಜನಪ್ರಿಯ ಮಾದರಿಯ ಭಾವಾತಿರೇಕ ಮತ್ತು ಅತಿಭಾವುಕತೆಯಿಂದ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣರ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಹೇಗೆ ಪಾರಾಗಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅಲೆ ಎನ್ನುವ ಒಂದು ಹೊಸ ಯುಗವನ್ನು ಉದ್ಘಾಟಿಸಿದುವು ಎನ್ನುವುದು ಈ ವಾದದ ಪ್ರಮುಖ ಕಾಳಜಿ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಹಿಂದಿ ಮಾದರಿಯ ಬೃಹತ್ ಹಣ ಹೂಡಿಕೆ, ಸಿನಿಮಾ ಉದ್ಯಮ ಮತ್ತು ಅದರೊಂದಿಗೆ ಜತಕಗೊಂಡಿದ್ದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಿನಿಮಾ ಎನ್ನುವ ನೆಲೆ ಮತ್ತು ಮಾದರಿಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಹಾದಿಯನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ್ ಆರಂಭಿಸಿದರು ಎನ್ನುವುದೇ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಹೇಳಿಕೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಇದು ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಿನಿಮಾ ಮೀಮಾಂಸೆ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಯುರೋಪ್ ಮತ್ತು ಅಮೇರಿಕಾ ಪ್ರಣೀತವೆಂದು ಅನುಮಾನಿಸುತ್ತಾ ಅವುಗಳು ಇಂತಹ ಮಾದರಿ ಮತ್ತು ಕಥನವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಹಿಂದಿನ ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಬಹಳ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ, ವಸಾಹತುಶಾಹೀ ಆಧುನಿಕತೆಯಿಂದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಪಲ್ಲಟಗೊಂಡಂತಹ ಭಾರತದಂತಹ ಸಮಾಜಗಳು ಇಲ್ಲಿನ ಸಮಾಜ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸಮಾಜ, ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ಸ್ಮೃತಿ ಹಾಗೂ 'ಸ್ವ' ಏನಿದೆ ಅದು ಒಂದು ನೆಲೆಯ ಪರ್ಯಾಯವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯತೆಯನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಜಾಹೀರು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಸಿನಿಮಾವನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡು ಅಂತಹ ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ಯಜಮಾನಿಕೆಗೆ ಪ್ರತಿ ಅಥವಾ ಪರ್ಯಾಯವೆಂಬಂತೆ ಕಟ್ಟಿದ ಒಂದು ಜ್ಞಾನಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕಥನದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತದೆ. ದಮನಿಸುವ, ದಬ್ಬಾಳಿಕೆ ನಡೆಸುವ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಜ್ಞಾನ ಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿರುವ ಕಥನವೇ ಈ ರೀತಿಯ ದೃಶ್ಯಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಗಳೆನ್ನುತ್ತಾ ತೃತೀಯ ಜಗತ್ತು ಎಂದು ತಮ್ಮನ್ನು ಭಾವಿಸಿ, ಸಿನಿಮಾ ಮೀಮಾಂಸಕರಾದ ಹ್ಯೂಗೋ ಮನ್‌ಸ್ಟರ್ ಬರ್ಗ್ ಮತ್ತು ರಾಬರ್ಟ್ ಅರ್ನ್ ಹೈಮ್‌ರಂತವರನ್ನು ನಮ್ಮ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳೆನ್ನುತ್ತಾ ಒಟ್ಟಾರೆ ಇಂತಹ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯ ರೂಪು ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೊಸ ಅಲೆ ಅಥವಾ ಹೊಸ ಅಲೆಗೆ ನಾಂದಿ ಎಂದು ಬಗೆಯುತ್ತದೆ. ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ್ ಅವರಂತಹ ನಿರ್ದೇಶಕರನ್ನು ಇಂತಹ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ಚೈತನ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತವೆನ್ನುತ್ತಾ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ದೇಶ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಚಲನಚಿತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಿರುವ ಒಂದು ಪಡೆಯ ಕುರಿತು ಹೆಮ್ಮೆಯಿಂದ

ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತದೆ (ಮನು 2011:1) ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ತನ್ನ ಈ ಮೇಲಿನ ವಾದಗಳೊಂದಿಗೆ. ಅದು ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ತರ್ಕ ಮತ್ತು ವಾದ ಸರಣಿಗಳನ್ನು ಮುಂದಿಡುತ್ತದೆ.

ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣರು ರೂಪ ಮತ್ತು ವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಬಹಳ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕರೇ ಆಗಿದ್ದರು. ಆದ್ದಾಗ್ಯೂ ಅವರಿಗೆ ವಾಸ್ತವಿಕ ಕಥನದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ನಂಬಿಕೆಯಿತ್ತು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಹಾಡುಗಳ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಅವರು ಸಹಜವಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸಿದರು (ಮನು 2015:64). ಆದರೆ ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಇವರು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದರು ಕೂಡಾ ಅದು ಕೃತಕವಾಗಿಯೂ, ಅಸಂಬದ್ಧವಾಗಿಯೂ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮತ್ತು ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಸತ್ವವನ್ನು ತುಂಬುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದನ್ನು ಒಬ್ಬ ನಿರ್ದೇಶಕ ತಾನು ಸೇರಿದ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಸ್ಪಂದಿಸುವ ನೆಲೆಯೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದರಂತೆ, ತಾನು ವಿಚಾರವಾದಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ಕೂಡಾ. ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಅವರು, ಅವರ ಕಾಲದವರೆಗಿದ್ದ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿನ ನಾಟಕೀಯತೆ (ತಿಯೆಟ್ರಿಕಾಲಿಟಿ) ಅಥವಾ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವಿಕೆಯ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಮುರಿದು ಅಥವಾ ರಂಗ ರೂಪು ತಳೆದ ದೇಸೀ ಹಾವಭಾವ ಚರ್ಚೆ ಇತ್ಯಾದಿಯಿಂದ ವಿಮುಖಗೊಂಡಂತಹ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದರು. ಆ ಕಾಲದ ಸಿನಿಮಾದ ರಂಗೀಯತೆಗೂ ಮತ್ತು ಆಗಿನ ತಾರಾ ರಾಜಕಾರಣಕ್ಕೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಅನ್ಯೋನ್ಯತೆಯಿತ್ತು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಅದು ಸಹಜವೂ ಮತ್ತು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಅದು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸಿದ್ಧ ಮಾದರಿಯ ಸಿನಿಮಾದ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕತೆ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು. ಇಂತಹ ಚಲನಚಿತ್ರ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಮುರಿದು ಅಥವಾ ಮೀರಿ ಮುಖ್ಯವಾಹಿನೀ–ಜನಪ್ರಿಯ ಮಾದರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದಂತಹ ಸಿನಿಮಾ ನುಡಿಗಟ್ಟನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದರೆನ್ನುವುದು ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣರ ಬಗೆಗೆ ಬರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಮುಖವಾದ ಮಾತಾಗಿದೆ (ಮನು 2011:5). ಇಂತಹ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣರವರಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದು ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇಯವರ ಮೂಲಕ ಎನ್ನುವುದು ಹೊಸ ಅಲೆಗೆ ನಾಂದಿ ಎಂದು ವಾದಿಸುವುದರ ಪ್ರಮುಖವಾದ ವಾದವಾಗಿದೆ. ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಬಗೆಗೆ ಬಂದಿರುವ ಬೇರೆ ಬರಹಗಳೂ ಕೂಡಾ ಇದನ್ನೇ ತಿಳಿಸುತ್ತವೆ (ಕುಲಕರ್ಣಿ 2009:11). ತಮ್ಮ ಮೊದಲ ಕಿರುಚಿತ್ರ 'ಬ್ಲಿಸ್' ಅನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಅವರು ರೇ ಅವರಿಗೆ ತೋರಿಸಿ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಗಳಿಸಿದ್ದರು. 1961ರಲ್ಲಿ ರೇ ಅವರ 'ತೀನ್ ಕನ್ಯಾ' ಚಲನಚಿತ್ರದ ಚಿತ್ರೀಕರಣವನ್ನು ಕಲ್ಕತ್ತಾಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ವೀಕ್ಷಿಸಿ ಅವರ ನಿರ್ದೇಶನಾ ಶೈಲಿ, ನಿರೂಪಣಾ ಶೈಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ತಗ್ಗು ಸ್ತರದ ಅಭಿನಯ ಅಥವಾ ನಿಯಂತ್ರಿತ ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಹಾವಭಾವ ಅಥವಾ ಅದನ್ನು ಇಂಗ್ಲೀಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಕರೆಯಬಹುದಾದ 'ಅಂಡರ್ ಪ್ಲೇ' ಅಥವಾ 'ಲೋ ಕೀ ಪರ್ಫಾರ್ಮೆನ್ಸ್' ನಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದರು (ಕುಲಕರ್ಣಿ 2009:17). ಇದಲ್ಲದೇ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಅವರು 1950ರ ದಶಕಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚಿನ

ಅಂತಾರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಮದ್ರಾಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣ ದೃಶ್ಯಾತ್ಮಕತೆ ಅವರಿಗೆ ಲಭಿಸಿತು. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಹಿಂಡು ಹಿಂಡಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಎಳೆಯುತ್ತಿದ್ದ ತಾರಾಲೋಕ, ವರ್ಚಸ್ಸು, ಮಾರುಕಟ್ಟೆ ಅದರ ರಾಜಕಾರಣ ಒಂದು ಕಡೆಯಾದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಇಂತಹ ಜಗತ್ತನ್ನೇ ಸಿದ್ಧ ಮಾದರಿಯೊಂದು ಕೊಂಡಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಪತ್ರಿಕಾ ಜಗತ್ತು. ಇವೆರಡರ ನಡುವೆ ಒಂದು ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಹುಡುಕಿದರು ಎನ್ನುವುದು, ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಅಲೆಯ ನಾಂದಿಯ ಬಗೆಗೆ ಕೇಳಿಬರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಮುಖವಾದ ಮಾತಾಗಿದೆ. ಇದರ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕರೆಯಲಾಗುವ ಹೊಸ ಅಲೆಯೆಂಬ ಘಟ್ಟ ಒಂದು ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಸ್ಫೋಟವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಬದಲು ಅನುಕ್ರಮವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ಸಾಧಿಸುವುದು ಇದರ ಹಿಂದಿನ ತಿರುಳು.

ಒಂದು ರೀತಿ ಕನ್ನಡದ ಹೊಸ ಅಲೆಯೆಂಬ ಒಂದು ವಿದ್ಯಮಾನವು ಘಂಟಾಘೋಷವಾಗಿ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಅವಿರ್ಭವಿಸಿದಂತದ್ದಾಗಿತ್ತು. ಇಂತಹ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಅವರನ್ನು ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡದ ಹೊಸ ಅಲೆಯನ್ನು ಪೀಠಭದ್ರವಾಗಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಇದು ಕೆಲವು ತಾತ್ವಿಕ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಸತ್ಯಜಿತ್‌ರೇಯವರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ್ದು ವಿಟ್ಟೋರಿಯಾ ಡಿಸಿಕಾ ಎಂಬ ಇಟೆಲಿಯ ಸಿನಿಮಾ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಸಿನಿಮಾವಾದ 'ಬೈಸಿಕಲ್ ಥೀವ್ಸ್' ಮತ್ತದು ಪ್ರತಿನಿಧಿತಗೊಂಡಿದ್ದ ನಿಯೋ ರಿಯಲಿಸಂ ಪ್ರಸ್ಥಾನ. ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಅಕ್ಷರಶಃ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿದ್ದ ರೇಯವರ ಬಹುತೇಕ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಮುಖ್ಯ ಕಾಳಜಿ ಮಾಡರ್ನಿಟಿ, ರಿಯಲಿಸಂ, ನಿಯೋ ರಿಯಲಿಸಮ್ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಬದುಕಿನ ಬವಣೆಯ ಕಥಾನಕಗಳಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ರೇ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಅವಧಿ ಮತ್ತು ಕಾಳಜಿಯನ್ನು 'ಹೊಸ ಅಲೆ' ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ರೇಯವರ ಮೇಲೆ ಬಂದಿರುವ ಬಹುತೇಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಮಾಡರ್ನಿಟಿಯನ್ನು ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಕಾಳಜಿಯನ್ನಾಗಿ ಗಮನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ರೇಯವರಿಗೆ ದೃಶ್ಯೀಯ ಕಥನಗಳಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆಯು ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡರೂ ಕೂಡಾ ಸುಮಾರು 1955ರ ನಂತರ ಉದ್ಘಾಟಿತಗೊಂಡ ಫ್ರೆಂಚ್ ನ್ಯೂವೇವ್‌ನ ಆಶಯ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗೊಳ್ಳಲ್ಪಡುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ದೈನಂದಿನ ವಾಸ್ತವ, ನಿಜಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಂತೆ ಇರುವ ಮನುಷ್ಯರ ಹಾಗಿನ ಪಾತ್ರಗಳು, ಮುಖ್ಯಪುರುಷ ಅಥವಾ ಮಹಿಳಾ ಪಾತ್ರಧಾರಿ (ಮೇಲ್ ಆರ್ ಫೀಮೇಲ್ ಪ್ರೊಟಗನಿಸ್ಟ್), ನಾಯಕನಟನ ನಿರ್ವೈಭವೀಕರಣ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವದ ನಿರ್ರೋಮಾಂಚನೀಕರಣ ಮುಂತಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಫ್ರೆಂಚ್ ಹೊಸ ಅಲೆ ಅಥವಾ ಹೊಸ ಅಲೆಯೆಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿತವಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲದಿರುವುದು ಈ ರೀತಿಯ 'ಹೊಸ ಅಲೆ'

ಎಂಬ ಪದ ಮತ್ತು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಮಾಣೀಕೃತವಾದಂತಹ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸ್ಟ್ಯಾಂಡರ್ಡೈಸ್ ಆದಂತಹ ಮಾನಕಗಳಿರದೇ ಬೀಸುಹೇಳಿಕೆಗಳ ತೆರದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ ಕ್ರಮವಾಗಿಯೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಬಳಕೆಯ ದೋಷವೇ ಆಗಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ನಿಯೋರಿಯಲಿಸಂ ಎಂಬ ವಿದ್ಯಮಾನವೇ ಸರ್ವತಂತ್ರ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ, ಅನನ್ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ನೆಲೆಯ ಅನುಭವವಾಗಿದೆ. ಅದೇ ರೀತಿ ನಿಯೋ-ರಿಯಲಿಸಂ ಬಳಕೆಯೂ ಕೂಡಾ. ಇವೆರಡನ್ನು ಒಂದೇ ಎನ್ನುವುದಾಗಲೀ, ಅಥವಾ ಅವುಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ಕಾಣದ ಗೆರೆ ಅಥವಾ ಗಡಿಯಷ್ಟೇ ಇದೆಯೆನ್ನುವುದೂ ಕೂಡಾ ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರ ಇತಿಹಾಸ ಅಥವಾ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಅತ್ಯಂತ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದಂತಹ ನಿಘಂಟುಗಳು ಮತ್ತು ಕೋಶಗಳು ಇದೇ ತೆರನಾದ ದೋಷವನ್ನು ಸಾವಿರ ಬಾರಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿವೆ. ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅವುಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಇಂತಹ ಬಳಕೆಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿತು. ಅಂತಹ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನೂ ನೋಡುವುದಾದರೆ, ಈ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರಗಳು ಅಂತಾರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಿತ್ರೋತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿ ಮನ್ನಣೆ ಗಳಿಸಿದುವು. ಇದೇ ಅವಧಿಯಲ್ಲೇ ಹೊಸ ಅಲೆ ಎಂಬ ಹಣೆಪಟ್ಟಿ ಹೊತ್ತು ಹಲವು ಚಿತ್ರಗಳೂ ಬಂದುವು. ಇಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅಲೆ ಎಂದರೇನು? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನೇ ವಿವೇಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳು ಹಾಡು, ನೃತ್ಯ, ಹೊಡೆದಾಟ ಇಲ್ಲದಿದ್ದುದನ್ನೇ ಒಂದು ವಿಶೇಷವೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರ ಬಯಸಿದುವು. ಇನ್ನು ಕೆಲವರು 'ಸಂಸ್ಕಾರ', 'ಘಟಶ್ರಾದ್ಧ', 'ಗ್ರಹಣ', 'ವಂಶವೃಕ್ಷ' ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅವುಗಳ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶವಾದ ಆತ್ಮವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ತಿರುಚಿ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣಧರ್ಮವನ್ನೂ ಜರಿಯುವುದೇ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಚಿತ್ರಗಳ ಲಕ್ಷಣವೆಂದು ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಕಾರಣದಿಂದ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆಗೋ ಸೇರಿಕೊಂಡ ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಗಳಂತೂ ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಎಷ್ಟು ಕಳಪೆಯಾಗಿದ್ದವೆಂದರೆ 'ಚಿತ್ರ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೇಲೆ ಕಿಂಚಿತ್ತೂ ಹಿಡಿತವಿಲ್ಲದವರು ಮಾಡುವ ಚಿತ್ರವೇ ಹೊಸ ಅಲೆ' ಎಂದು ಉದ್ಯಮದವರು ಹಾಸ್ಯ ಮಾಡುವಂತಾಯಿತು. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅಲೆ ಎಂದು ಕರೆದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿದವರೂ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮಿಗಳೇ ಎನ್ನುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಈ ಮೇಲಿನ ಹೇಳಿಕೆಯು ಹೊಸ ಅಲೆ ಎಂಬ ಕಥಿತ ವಿದ್ಯಮಾನವೊಂದು ಹೊಂದಿರಬಹುದಾದ ಸಮಸ್ಯೆ, ಸಂಕೀರ್ಣತೆ, ಸವಾಲು, ಅಸಂಗಿದ್ಧತೆ ಮತ್ತು ಆಂತರಿಕ ವೈರುಧ್ಯವನ್ನು ನಮಗೆ ಮನಗಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರಿದು ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಚಿತ್ರಗಳ ಯಾದಿಯಲ್ಲಿ ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಕಣಗಾಲ್ ಮತ್ತು ದೊರೈ ಭಗವಾನ್‌ರ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ (ವಿಜಯಾ, ಸಿಂಗ್, ರಾವ್ 2001:191).

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಕೋಶಗಳು ಕ್ರಮೇಣ ನಿರ್ದೇಶಕ ಕೇಂದ್ರತೆಯನ್ನು ಕೂಡಾ ಹೊಸ ಅಲೆಯೆಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿ ಅದರ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನಾಗಿ ಅದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ನಿರ್ದೇಶಕ ಪಾರಮ್ಯತೆ ಅಥವಾ ಒಂದು ರೀತಿ ಅಟ್ಯೂರ್ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದಂತಹ ಒಂದು ಅನುಭವ ಹಾಗೂ ಎನ್. ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ್, ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯ, ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್, ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತ, ಗಿರೀಶ್ ಕಾಸರವಳ್ಳಿ, ಟಿ.ಎಸ್. ನಾಗಾಭರಣ, ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್, ಕೆ.ಎಂ. ಶಂಕ್ರಪ್ಪ, ಬರಗೂರು ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪ ಮೊದಲಾದ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ನಿರ್ದೇಶಕರುಗಳನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪರಿಗಣಿಸಲಾಯ್ತು. ಈ ರೀತಿ ನಿರ್ದೇಶಕ ಪಾರಮ್ಯತೆ ಕೂಡಾ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಲಕ್ಷಣವೆಂಬುದು ಕೆಲವು ಸಿನಿಮಾ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಆಗಿದೆ (ಮನು 2011:10). ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸಂಯಮದ ಪ್ರತಿನಿಧೀಕರಣವನ್ನೂ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಲಕ್ಷಣವೆಂದೂ, ಅದನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಸಾಧಿಸಿದರೆಂದೂ ವಿಮರ್ಶಕರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಅವರ ಪ್ರೌಢ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು 'ಉಯ್ಯಾಲೆ' ಸಿನಿಮಾ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿತೆಂದೂ ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. 'ಉಯ್ಯಾಲೆ'ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಹುತೇಕರು ಅದನ್ನು ಚದುರಂಗರ ಕಾದಂಬರಿಯ ರೂಪಾಂತರವೆನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇ ಯವರ 'ಚಾರುಲತಾ'ದ ಕನ್ನಡ ಅವತರಣಿಕೆಯೆಂದೇ ಬಗೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಅದು ರಿಯಲಿಸ್ಟ್ ಆದಂತಹ ಕಥನವೇ ಆಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಕುಟುಂಬದ ಸುತ್ತ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಅದು ಸುತ್ತುತ್ತದೆ. ಅದು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡಾ ರಿಯಲಿಸಮ್‌ನ ಚೌಕಟ್ಟಿನಿಂದ ಹೊರ ಬರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಅವರ ಪ್ರಯತ್ನ ಮತ್ತು ಪ್ರಕಟೀಕರಣದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನೂ ನಾವು ಹೊಸ ಅಲೆಯೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗದು. ಹೊಸ ಅಲೆಯನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದ ಕೆಲವು ಪ್ರಯತ್ನಗಳೂ ಕೂಡಾ ಕೆಲವು ಕಡೆ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಇದನ್ನು ಹೇಳಿವೆ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದ ಹೊಸ ಅಲೆ ಎಂಬುದು ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸುವ ಒಂದು ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದವೇ ಹೊರತು ಸಮರೂಪವಾಗಿಸುವ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ವಿನ್ಯಾಸ ಅಥವಾ ಸೃಜನಶೀಲ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡದ ಹೊಸ ಅಲೆಗೆ ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಅನೇಕ ಪ್ರಭಾವಗಳಿದ್ದುವು. ಆದರೆ ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನ ಹೊಸ ಅಲೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಾಗ ಈ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಏಕರೂಪಿ ವಿಭಾಗವನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಬಳಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ನವ್ಯಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದೊಂದಿಗೆ ಕೆಲವು ಸಮಾನ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಂಡಿವೆಯೆನ್ನಬಹುದು. ಇದು ತೃತೀಯ ಜಗತ್ತೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗುವ ಪ್ರದೇಶಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದ ಲೇಖಕರು ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮೀಮಾಂಸಕರ ಮಹತ್ತರವಾದ ಮುನ್ನೊಲವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿದೆ. ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಸಮಾಜಗಳ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಥನಗಳು ಪಶ್ಚಿಮೇತರ ಸಮಾಜಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಬಲವಾದ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಪ್ರತಿನಿಧೀಕರಣಗಳನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿವೆ

ಎಂಬುದು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾದ ಸಂಗತಿ. ಅಲ್ಲದೆ ಅಂತಹ ಸಮಾಜಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದ ಸಮುದಾಯಗಳ ಇತಿಹಾಸಗಳು ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪರ್ಯಾಯ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿವೆ. ಈ ಸಮಾಜಗಳ ಸೃಜನಶೀಲ ಕಾರ್ಯಾಚರಣೆಗಳು ಸಮೃದ್ಧವಾದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿವೆ. ಇವು ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಕುರಿತ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವುದಲ್ಲದೇ ವಸಾಹತುಶಾಹಿಗೆ ಒಳಗಾದ ಜನರ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಪ್ರತಿನಿಧೀಕರಣಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಸಿರುವ ಸಿದ್ಧ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿವೆ. ಇದನ್ನು ಇವು ತೃತೀಯ ಜಗತ್ತಿನ ಜ್ಞಾನ ಪದ್ಧತಿಗಳಷ್ಟೇ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಮತ್ತು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಮೂಡಿಸಿವೆ. ಅಂದರೆ ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಸಮಾಜಗಳ ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ತಮ್ಮಲ್ಲಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಮತ್ತು ಸಮುದಾಯಗಳಿಗೆ ಒಂದು ನೂತನ ಹಾಗೂ ಭಿನ್ನವಾದ ಸ್ವ-ಅಸ್ಮಿತೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿವೆ. ಇಂತಹ ಸೃಜನಶೀಲ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಒಂದು ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಾಜಕೀಯವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿವೆ. ಜೊತೆಗೆ ವಸಾಹತುಶಾಹಿಗೆ ಒಳಗಾದ ಜನರು ಒಂದು ಹೊರೆಯಾಗಿ ಹೊತ್ತುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದ್ದ ನೇತ್ಯಾತ್ಮಕ ಅಸ್ಮಿತೆಯನ್ನು ಕ್ರಮೇಣ ಅಳಿಸಿ ಹಾಕಿವೆ (ಮನು 2011:18). ಹೀಗೆ ಮುಂದುವರಿದು ತೃತೀಯ ಜಗತ್ತಿನ ಸಿನಿಮಾ, ಥರ್ಡ್ ಸಿನಿಮಾ, ಇಂಪರ್ಫೆಕ್ಟ್ ಸಿನಿಮಾ ಇತ್ಯಾದಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸಿ, ಗೊಡಾರ್ಡ್‌ನ ಸಿನಿಮಾ ನಿರ್ಮಾಣದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಯುರೋಪಿನ ನವ-ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗೆ ಅಭಾರಿಯಾಗಿವೆ. 'ಸಂಸ್ಕಾರ' ಮತ್ತು 'ಘಟಶ್ರಾದ್ಧ'ದಂತಹ ಒಂದು ವಿದ್ಯಮಾನೀಯ ನೆಲೆಯ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಜತೆಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಯುಗವನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣರ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಮಾಡಿದುವು ಎನ್ನುವ ವಾದವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಈ ಮೇಲಿನ ವಾದಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ಆಂತರಿಕ ವೈರುಧ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಅಂತಹ ಪ್ರಮುಖವಾದ ವೈರುಧ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಒಂದು: ವಸಾಹತುಶಾಹೀ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಪರಿಸರ, ಆಧುನಿಕತೆಯು ತಾನು ಅಧೀನವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡ ಸಮಾಜವನ್ನು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಛಿದ್ರೀಕರಿಸಿ ಅದನ್ನು ಅತಿ ಪಲ್ಲಟಗೊಳಿಸಿದ ಸಂಗತಿ ಏನಿದೆ ಅದು ಸಂಪೂರ್ಣ ಸುಮಾರು 1940ರ ದಶಕ, ವಿಶ್ವಯುದ್ಧ, ಹೊಸರಾಷ್ಟ್ರಗಳ ಉಗಮ ಮತ್ತು ನಿರ್ವಸಾಹತೀಕರಣದಂತಹ ರಿಯಲಿಸ್ಟ್ ಮತ್ತು ನಿಯೋ ರಿಯಲಿಸ್ಟ್ ಮಾದರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತದ್ದಾಗಿದೆ. ಇದು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ಸುಮಾರು 1958 ಮತ್ತು 1960ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಫ್ರೆಂಚ್ ಕಂಡೀಶನ್ ಎಂಬಂತೆ ಉದ್ಭವಿಸಿದ ಫ್ರೆಂಚ್ 'ನಾವೆಲ್ಲಾ ವೇಗ್' ಮತ್ತು ಅದು ಹುಟ್ಟಿಸಿದ ವ್ಯಾಕರಣಗಳಿಗೆ ಏನೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿರದಂತದ್ದು.

ಎರಡು: ಕನ್ನಡ ಹೊಸ ಅಲೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವ ಭರದಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಯುರೋಪಿನ ನವ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗೆ ಆಭಾರಿಯಾಗಿದೆಯೆನ್ನುತ್ತಾ ಪುನಃ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ಗೊಂದಲವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಇಡೀ ಕನ್ನಡ ಹೊಸ ಅಲೆಯೆಂಬ ವಿದ್ಯಮಾನವನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಗಿಲೀಟಾಗಿಸಿದ್ದು. ಇದಲ್ಲದೇ ಸುಮಾರು 1970ರ ದಶಕದ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಹೆಚ್ಚಿನವು ಆ ಕಾಲದ ನವ್ಯ ಚಳುವಳಿ, ಕೃತಿಕಾರರು ಮತ್ತು ಅದರ ತಾತ್ವಿಕ ಆಶಯಗಳಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆಯಿತು ಎಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ಕನ್ನಡದ ಹೊಸ ಅಲೆಯೆಂದು ಕರೆಯಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಈ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ಆ ಕಾಲದ ಬೌದ್ಧಿಕ ಚೈತನ್ಯವನ್ನೂ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿದುವಷ್ಟೇ. ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರಿದು ನವ್ಯರು ಉದ್ಧಟತನವನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಅದುವರೆಗೆ ರೂಢ ಮೂಲವಾಗಿದ್ದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರೂಪಾವಳಿ ಹಾಗೂ ಪರಿವೇಶಗಳನ್ನು ಮುರಿದರೆಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕೂ ಕೂಡಾ ಈ ಕ್ಲೈಮು ಸಲ್ಲ.

ಫ್ರೆಂಚ್ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಕಾಳಜಿಯೆಂದರೆ ಸಮಾಜವಾದ, ಅದರಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ನಿರಚನೀಯ, ಸಂವಾದೀಯ ನೆಲೆಯ ಸಮಾಜವಾದ. ಕನ್ನಡದ ನವ್ಯರ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರೇರಣೆ ಮತ್ತು ಧೋರಣೆ ಸಮಾಜವಾದ ಕಾರಣದಿಂದ ಬಹುತೇಕ ಅಂತಹ ಕೃತಿಗಳ ಮೇಲೆ ಬಂದ 1970ರ ದಶಕ ಮತ್ತಲ್ಲಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಹೊಸ ಅಲೆ ಎನ್ನಬಹುದು ಎಂಬ ವಾದವೂ ಇದೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜವಾದವು ವರ್ಗಕ್ಕಿಂತಹ ಜಾತಿ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು, ಮಹಿಳೆಯ ಮತ್ತು ಲಿಂಗ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನೂ ಹಾಗೂ ಸದ್ಯದ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಕಥನವನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಇದರ ಹಿಂದಿನ ತರ್ಕ. ಇದನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಬೇಕಿದ್ದರೆ ನಾವು ಇದರ ಕುರಿತ ಒಂದು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಟೀಕೆಯನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸುಮಾರು 1979ರಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕಾರದ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿದ್ದ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರು 'ಸಂಸ್ಕಾರ' ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಗಳ ವೈಚಾರಿಕ ಮತ್ತು ಜಾತಿ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಆಡಿದ ಮಾತುಗಳು ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾದುದು (ಕಾರ್ನಾಡ್ 1979:45). ಇಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರು 'ಸಂಸ್ಕಾರ', 'ಘಟಶ್ರಾದ್ಧ', 'ಕಾಡು' ಮತ್ತು 'ಚೋಮನದುಡಿ'ಯ ಮೂಲಕ ಜಾತಿ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಅಲೆಯೆಂಬ ಸಿನಿಮಾ ಬಗೆಯ ನಡುವಿನ ಕಾರ್ಯಕಾರಣತೆಯನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಜಾತಿಯ ಕುರಿತ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಲೇ ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಕಾರ್ನಾಡರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. 'ಕಾಡು' ಸಿನಿಮಾ ಚಿತ್ರದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅದರ ಕಥಾ ವಸ್ತುವಿರುವ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರೀಕೃತಗೊಂಡ ಕೊಪ್ಪಲು, ಮಂಡ್ಯ–ಮೈಸೂರು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ನಿರೀಕ್ಷೆ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಅದಕ್ಕೆ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಬದಲು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕೆಲವೆಡೆ ಭಾರೀ ನಿರೀಕ್ಷೆ ಲಭಿಸಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆಂದು ನಾವು ಕೈ ತೋರಿಸಿದರೆ ಅವರು ಅಸ್ವಸ್ಥರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಹೊರಟ ಬಹುತೇಕ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಮಿತಿ ಮತ್ತು ವೈಫಲ್ಯವೆಂದೇ ಕಾರ್ನಾಡ್ ಇದನ್ನು ಬಗೆಯುತ್ತಾರೆ. 'ಚೋಮನ ದುಡಿ'ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಒಬ್ಬ

ತರುಣ ದಲಿತ ಕವಿ, 'ಇಂತಹ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ನಮಗೆ ಸಹಾಯವಾಗುವುದರ ಬದಲು ಹಾನಿಯಾಗುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು' ಎಂದಿದ್ದರಂತೆ. ಅಂದರೆ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಾದ ಕಾರಂತರಿಗೆ ದಲಿತರ ಜೀವನದ ಆಂತರಿಕ ತುಮುಲ ಅರ್ಥವಾಗುವುದೇ ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಿರಬಹುದು. 'ಸಂಸ್ಕಾರ'ದ ಬಗೆಗೂ ಕೂಡಾ ಆ ಸಿನಿಮಾವು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಕರ್ಮಠತೆ, ಜಾತಿ ಮತ್ತು ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮ ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿರುವ ಮೂಲಭೂತ ಸವಾಲುಗಳಿಂದ ಆರಂಭವಾಗಿ ಆ ಕೇಂದ್ರದಿಂದ ದೂರಸರಿದು ಕ್ರಮೇಣ ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನು ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನ ಬಗ್ಗೆ ತೋರಬಹುದಾದ ಅಮಾನುಷತೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಒಂದು ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಗ್ರಹಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಮೂಲಕೇಂದ್ರ ಮತ್ತು ಗುರುತ್ವದಿಂದ ದೂರಸರಿದು ನಿಷ್ಕಾರುಣವಾಗಿ ಹಾದಿ ತಪ್ಪುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರದ ಕೊನೆಗೆ ಈ ಪ್ರಾಣೇಶಾಚಾರ್ಯ ಪರಿಪಕ್ವವಾಗಿರಬಹುದು, ಆದರೆ ಆತ ತನ್ನ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ್ಯವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕೊಟ್ಟರೇ? ಎಂಬ ಜಾತಿ ಬಗೆಗಿನ ಕತ್ತಿಯಂಚಿನ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮಾತ್ರ ಉತ್ತರಿಸದೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರ ಪ್ರಕಾರ 'ಸಂಸ್ಕಾರ' ಸಿನಿಮಾದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಬ್ರಾಹ್ಮಣೀಯ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಚೈತನ್ಯವೇ ಇಲ್ಲವಾಗಿ, ಅ–ಬ್ರಾಹ್ಮಣೀಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಠ ನೆಲೆಯ ಗತಿಶೀಲತೆ ಮತ್ತು ಚೈತನ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದೂ ಕೂಡಾ ಜಾತಿ ಮತ್ತದರ ಕಾರ್ಯಕಾರಣತೆಯ ಸಂಬಂಧದ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಒಂದೋ ಜಾತಿ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಅವುಗಳು ಸರಿಯಾಗಿ ಉತ್ತರಿಸದೆ ನುಣುಚಿಕೊಂಡಿವೆಯೆಂದೇ ಬಗೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಕೆಲವೊಂದು ಸ್ವಲ್ಪ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರೂ 'ಘಟಶ್ರಾದ್ಧ'ದಂತಹ ಸಿನಿಮಾವು ಕೂಡಾ ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವೆಂಬಂತೆ ಕಂಡುಬರುವ ತರ್ಕಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಬುಡಮೇಲು ಮಾಡುತ್ತವೆ. 'ಘಟಶ್ರಾದ್ಧ'ದ ಯಮುನಕ್ಕಳನ್ನು ಆಕೆ ವಿಧವೆಯಾಗಿದ್ದಾಗ ಕೇಶ ಮುಂಡನ ಮಾಡಿಸದೇ, ಆಕೆ ವಿವಾಹೇತರ ಲೈಂಗಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿದಾಗ ಊರ ಹೊರಗಟ್ಟಿ ಕೇಶ ಮುಂಡನ ಮಾಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆಕೆಗೆ ಬಹಿಷ್ಕಾರ ಹಾಕಲಾಗುತ್ತದೆ. 'ಘಟಶ್ರಾದ್ಧ'ದಲ್ಲಿ ಈ ಬಹಿಷ್ಕಾರದ ಜತೆಯಲ್ಲಿ ಆಕೆಗೆ ವಿಧಿಸುವ ಕೇಶ ಮುಂಡನ ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ತಾತ್ವಿಕ ಮತ್ತು ಕಥನೀಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಬಹಿಷ್ಕಾರವೆಂದರೆ ಆಕೆಯ ಜತೆ ಯಾವ ಸಂಬಂಧ, ಸಂಪರ್ಕವಿರದಿರುವ ಸ್ಥಿತಿ, ಪುನಃ ಆಕೆಯ ಕೇಶಮುಂಡನ ಮಾಡಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದೇ ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣೀಯ ಆತ್ಯಂತಿಕ ಶಿಕ್ಷೆಯೇ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾಗುತ್ತದೆ ಈ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ. ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಚಿಕಿತ್ಸಕ ನೆಲೆಯ ಈ ರೀತಿಯ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ಆಂಶಿಕ ಅಥವಾ ಮಿಥ್ಯಾಸತ್ಯವನ್ನು, ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನೂ ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತದೆ. ಜಾತಿ ಮತ್ತು ಬ್ರಾಹ್ಮಣಿಕೆ, ಮಹಿಳೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಬ್ರಾಹ್ಮಣೀಯ ದೃಷ್ಟಿ, ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆ ಮತ್ತು ಯಜಮಾನಿಕೆ ಇರುವುದೇ ಬಹಿಷ್ಕಾರ ಮತ್ತು ತಿರಸ್ಕಾರದಲ್ಲಿ. ಇದು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಯುರೋಪಿನ ಮಧ್ಯಯುಗದ ನಂತರ ಬಂದಿರುವಂತಹ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸುಧಾರಣೀಯ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಮನೋಗತವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆಯೇ ವಿನಃ ಭಾರತದ ಪ್ರದೇಶ ಮತ್ತು ದೇಶದ ಒಂದು

ಮತ್ತು ಬಹು ಬೇರಿನಿಂದಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಜಾತಿ ಕಾರಣ, ಜಾತಿ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಕೂಡಾ ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕವಾದುದೂ ಆಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಜಟಿಲ ಸಮಸ್ಯೆಯ ನಿರ್ವಹಣೆಯು ಸರಿಯಾಗಿ ನಡೆದೇ ಇಲ್ಲವೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಬಹುಶಃ ಸ್ವತಂತ್ರೋತ್ತರ ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಂದಂತಹ ಮೂರು ಮಾದರಿಗಳಾದ ಗಾಂಧಿ, ಅಂಬೇಡ್ಕರ್ ಮತ್ತು ಲೋಹಿಯಾ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ಲೋಹಿಯಾ ಅವರು ಜಾತಿಯನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಂಡ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಯಾರೂ ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರ ಅನುಸಂಧಾನ ಮಾತ್ರ ಯಾವ ಬಗೆಯ ಸೃಜನಶೀಲವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣಸಿಗಲಿಲ್ಲವಷ್ಟೇ (ನಾಗರಾಜ್ ಭಾಷಣ). ನವ್ಯ ಚಳುವಳಿ, ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಪ್ರೇರಣೆಯು ಸಮಾಜವಾದ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಲೋಹಿಯಾವಾದವೆಂದರೂ ಕೂಡಾ, ಹೊಸ ಅಲೆಯೊಂದು ಕಥಿತಗೊಂಡು ಪ್ರತಿನಿಧಿತವಾಗುವ ಯಾವ ಸಿನಿಮಾಗಳೂ ಸಹಾ ಜಾತಿ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿ ನೋಡದೇ ಜಟಿಲವಾಗಿಸಿವೆ.

ಭಾರತೀಯ ಹೊಸ ಅಲೆಯನ್ನು ಪುನರ್ ಶೋಧಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಾಗುತ್ತಿವೆ. ಹೊಸ ಅಲೆಯನ್ನು ಇಂದು 'ನ್ಯೂ ಸಿನಿಮಾ' ಎಂದೇ ಇಂದು ಕರೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ವಿದ್ವಾಂಸರು ಭಾರತೀಯ ಹೊಸ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಸುಮಾರು 1956ರ ನಂತರದ ಎಸ್.ಆರ್.ಸಿ ಅಥವಾ ಸ್ಟೇಟ್ ರೀ ಆರ್ಗನೈಝೇಶನ್ ಸಮಿತಿ ಮತ್ತದರ ಶಿಫಾರಸು ಹಾಗೂ ಅದರ ಸುತ್ತಲಿನ ರಾಜಕಾರಣದ ಜತೆಯಲ್ಲಿ ತಾಳೆ ಹಾಕಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮುಂಬೈ ಕೇಂದ್ರಿತ ಹಿಂದಿ ಸಿನಿಮಾದಿಂದ ವಿಮುಖಗೊಂಡ ವಿಮುಖಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಮತ್ತು ಭಾಷೀಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲಿನ ರಾಜ್ಯಗಳ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕತೆಯ ಜತೆಗೆ ಕಾಣಲಾಗುತ್ತಿದೆ. 1947ರ ನಂತರದ ರಾಷ್ಟ್ರ ಮತ್ತು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಗೆ ವಿರುದ್ಧ ಮತ್ತು ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಕಟ್ಟಿದ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕತೆಯನ್ನೂ ಈ ಮೂಲಕ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಸಿ.ಎನ್. ಅಣ್ಣಾ ದೊರೈ, ಕರುಣಾನಿಧಿ ಮತ್ತು ಸ್ವತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಅನನ್ಯ ತಮಿಳು ಸಿನಿಮಾಗಳ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಆವಿಷ್ಕರಿಸುವ 'ವೇಳೈಕ್ಕರಿ' ಮತ್ತು 'ಮಂತ್ರಿಕುಮಾರಿ'ಯ ಮೂಲಕವೂ ಗುರುತಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವೂ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ (ರಾಜ್ಯಾಧ್ಯಕ್ಷ 2016:74) ಇಡೀ ಡಿ.ಎಂ.ಕೆ ಪಾಲಿಟಿಕ್ಸ್ ಮತ್ತು ಭಾಷೀಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯನ್ನೂ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಗಣಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ರೀಜನಲ್ ಸ್ಟೇಟ್ ಮತ್ತು ರೀಜನಲ್ ನೇಶನ್ ಎಂಬುದು ಮುಂಬೈ ಸಿನಿಮಾಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದಂತಹ ಒಂದು ಪ್ರತಿರೋಧವಾಗಿದೆ. ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾದ ಸರ್ಕಾರ ಮತ್ತು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ತೋರಿದ ಮುಖಾಮುಖಿಯೂ ಹೌದು. ಒಂದು ಇದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಸಿನಿಮಾಗಳೂ ಕೂಡಾ 'ಸ್ಟೇಟ್ ವಿತಿನ್ ಎ ಸ್ಟೇಟ್' ಅಥವಾ ರಾಜ್ಯದೊಳಗೊಂದು ರಾಜ್ಯ ಅಂದರೆ ಮುಖಾಮುಖಿ ಮತ್ತು ಪರ್ಯಾಯದ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿದೆ.

4.5 ಹೊಸ ಅಲೆ, ಎಫ್.ಎಫ್.ಸಿ ಮತ್ತು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಿನಿಮಾದ ರಾಜಕಾರಣ

ರೀಜನಲ್ ಸಿನಿಮಾ ಅಥವಾ ರೀಜನಲ್ ಸ್ಟೇಟ್ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ತದನಂತರ ಅದು ರೂಪಾಂತರಗೊಂಡ ನ್ಯೂ ಸಿನಿಮಾದ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯ ಪ್ರಕಟೀಕರಣ ಮತ್ತು ಎಫ್.ಎಫ್.ಸಿ ಸಂಬಂಧ ಕೂಡಾ ತುಂಬಾ ಮುಖ್ಯವಾದುದಾಗಿದೆ. ಕೇರಳವು ಮೊತ್ತ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ರೀಜನಲ್ ಆಧಾರಿತ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಿನಿಮಾದ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಸುಮಾರು 1967ರಲ್ಲಿಯೇ ಜಾರಿಗೆ ತಂದಿತು. ಒಂದು ರೀತಿ ಕೆ.ಎಸ್.ಎಫ್.ಡಿ.ಸಿ ಆರಂಭವಾಗಿ ಅದುವರೆಗೂ ಮಲೆಯಾಳಂ ಸಿನಿಮಾ ತಯಾರಿಕೆ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಯಜಮಾನಿಕೆ ಹೊಂದಿದ್ದ ಮದ್ರಾಸ್‌ನಿಂದ ಹೊರಬಂದು ಕೇರಳದಲ್ಲಿಯೇ ಸಣ್ಣ ಸ್ಟುಡಿಯೋಗಳು ಮತ್ತು ತಯಾರಿಕಾ ಘಟಕಗಳನ್ನು ಅದು ಆರಂಭಿಸಿತು. ಇಂತಹ ಉತ್ಪಾದನಾ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಉತ್ತೇಜಿಸುವ ಕ್ರಮಗಳೂ ಕೂಡಾ ಪ್ರಾಂತೀಯ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಸಿನಿಮಾ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಗರಿಗೆದರಿಸಿತು. ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿಯ ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ಮುರಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿಯೂ ಇವುಗಳು ಕಂಡು ಬಂದುವು. ಸುಮಾರು 1978ರಲ್ಲಿ ಕೇರಳದ 126 ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ 86 ಸಿನಿಮಾಗಳು ಅದೇ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡವು. ಈ ರೀತಿ ಕೇರಳದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಹೊಸ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆಂಧ್ರಪ್ರದೇಶ್, ಮಧ್ಯಪ್ರದೇಶ್, ಪಂಜಾಬ್, ಒರಿಸ್ಸಾ ಮತ್ತು ಮಣಿಪುರ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ವಿಭಿನ್ನ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಯಿತು. ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಮತ್ತು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಿನಿಮಾಗಳಾಗುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸಾಮಾಜೋ-ಆರ್ಥಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿದುವು. ಭಾರತೀಯ ಹೊಸ ರಾಜ್ಯ (ಇಂಡಿಯನ್ ಸ್ಟೇಟ್) ನೀಡಿದ ಆಶೋತ್ತರಗಳನ್ನು ಅದು ಈಡೇರಿಸಿಲ್ಲ ಎಂಬ ತಾತ್ವಿಕ ಕಾಳಜಿಯ ಮೇಲೆ ರೀಜನಲ್ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಂಡವು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ರಾಜ್ಯದ ಕೈಗಾರಿಕಾ ನೀತಿಯಿಂದ ಸಹಾಯ, ಪೂರಕವಾದ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಸ್ಥಾಪನೆ, ಸ್ಟೇಟ್ ಫಿಲ್ಮ್ ಛೇಂಬರ್ಸ್ ಸ್ಥಾಪನೆ, ಹಾಗೂ ಫಿಲ್ಮ್ ಡೆವಲಪ್‌ಮೆಂಟ್ ಕಾರ್ಪೋರೇಶನ್‌ಗಳ ಉಗಮಗಳನ್ನು ಇದರ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿಯೂ ನಾವು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ರೀಜನಲ್ ಅಥವಾ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಚಲನಚಿತ್ರ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಬರೆಯಲಾಯ್ತು. ರೀಜನಲ್ ಉದ್ಯಮದ ಪ್ರಕಟಣೆಗಾಗಿ ಕೆಲವು ಪತ್ರಿಕೆ, ಜರ್ನಲ್‌ಗಳನ್ನು ಆರಂಭಿಸಲಾಯ್ತು. ಉದ್ಯಮದ ಭಿತ್ತಿ ಚಿತ್ರಗಳು, ಬಿಡುಗಡೆ, ತಾರಾಗಣ, ಬಜೆಟ್, ಬಾಕ್ಸ್ ಆಫೀಸ್ ಮುಂತಾದ ಸಂಗತಿಗಳ ಡೇಟಾಬೇಸ್ ಅನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಲಾಯ್ತು. ಅಸ್ಸಾಂನ ಜ್ಯೋತಿಪ್ರಸಾದ್ ಅಗರ್‌ವಾಲ್‌ರಿಂದ ಕನ್ನಡದ ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣರವರೆಗೆ ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆದುವು (ರಾಜ್ಯಾಧ್ಯಕ್ಷ 2015:79). ಅಂದರೆ ಇಡೀ ಹೊಸ ಅಲೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಮಾಜೋ-ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ

ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ನಮಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ತೆಲುಗು ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು, 'ಬ್ರಿಂಗಿಂಗ್ ದಿ ಇಂಡಸ್ಟ್ರಿ ಹೋಂ' ಎಂತಲೇ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿದೆ (ಶ್ರೀನಿವಾಸ್ 2013:103-137). ಇಂತಹ ತವರಿಗೆ ಉದ್ಯಮವನ್ನು ತರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಬಹುತೇಕ ಅಂದರೆ ಕನ್ನಡ, ಮಲಯಾಳಂ, ತೆಲುಗು ಉದ್ಯಮಗಳು ನಡೆಸಿದುವು. ಮದ್ರಾಸನ್ನು ಮೀರಿದ, ಅದಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವಾದ ದೇಸೀ ಕೇಂದ್ರವೊಂದನ್ನು ಅಥವಾ ಪ್ರಾಂತೀಯ ರಾಜಧಾನಿಯನ್ನು ಅವುಗಳು ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣದ ಕೇಂದ್ರಗಳನ್ನಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದುವು. ಮಲಯಾಳಂ ಮತ್ತು ಕೇರಳದ ಅನುಭವ ಎಷ್ಟು ಮುಂದುವರಿಯಿತೆಂದರೆ, ಸುಮಾರು 1980ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಗಲ್ಫ್ ಆರ್ಥಿಕತೆಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಕಡಿಮೆ ಬಜೆಟ್ ಹಣದಿಂದ, 'ಅಟ್ಯೂರ್' ಸಿನಿಮಾದ ಸಂಪ್ರದಾಯದವರೆಗೆ ಬೆಳೆಯಿತು (ರಾಧಾಕೃಷ್ಣನ್ 2009:43). ಮಲಯಾಳಂ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಡೂರ್ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣನ್, ಜಿ. ಅರವಿಂದನ್, ಜಾನ್ ಅಬ್ರಹಾಂ ಮುಂತಾದ ಸಿನಿಮಾ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಮತ್ತು ಸಬ್ಸಿಡಿ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಹಾಗೂ ಇಂತಹ ಹೊಸ ಸಿನಿಮಾದ ಭಾಗವೇ ಆದರು. ಈ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರಿಸಿ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್, ಬಿ.ವಿ ಕಾರಂತ ಮತ್ತು ಗಿರೀಶ್ ಕಾಸರವಳ್ಳಿಯವರನ್ನೂ ಸೇರಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಂತಹ ವಿದ್ಯಮಾನ ಮತ್ತು ಅನುಭವವನ್ನು 'ಹೊಸ ಅಲೆ' ಎಂದು ಕರೆಯುವುದರ ಬದಲು ಹೊಸ ಸಿನಿಮಾವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಕಾರ್ನಾಡ್ ಮತ್ತು ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತ ಹಾಗೂ ನಂತರದ ಕಾಸರವಳ್ಳಿ ಆದಿಯಾಗಿ ಕನ್ನಡದ ಹೊಸ ಅಲೆ ಅಥವಾ ಮಾಡರ್ನಿಸ್ಟ್ ಲಿಟರರಿ ಚಳುವಳಿಯಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದು ಮೂಡಿ ಬಂತಾದರೂ ಕೆಲವು ಸಾರಿ ಅದನ್ನು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಬೇರು ರಹಿತವಾದ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಪರಂಪರೆಯೆಂದೂ ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ (ವಿದ್ಯಾಶಂಕರ್ 1992: 17-20).

ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ, ಈ ಮೇಲಿನ ಬಹುತೇಕ ತರ್ಕ ಮತ್ತು ವಾದಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದ ಹೊಸ ಅಲೆ ಎಂಬ ವಿದ್ಯಮಾನವನ್ನು ಮರು ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಆಗ್ರಹಿಸುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕನ್ನಡದ ಸುಮಾರು 1970ರ ದಶಕದ ಈ ವಿದ್ಯಮಾನವನ್ನು ಹೊಸ ಸಿನಿಮಾದ ಪರಿಧಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಗಮನಿಸುವ ಜರೂರನ್ನು ಕೂಡಾ ಇದು ಮನಗಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ಹೊಸ ಅಲೆಯೆಂದು ಕರೆದ ಒಂದು ವಿದ್ಯಮಾನ ಅದು ಕನಿಷ್ಠ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಫ್ರೆಂಚ್ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಯಾವುದೇ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದದೆ ಕೇವಲ 1950ರ ದಶಕದ ನಿಯೋ-ರಿಯಲಿಸಂನ ಅನುಕರಣೆಯೆಂಬುದನ್ನೂ ನಮಗೆ ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾಲದ ಪ್ರಮುಖ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಆಧುನಿಕ ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿವೆ ಎಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಅವುಗಳು ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಎಂದು ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಿಲ್ಲ, ಬದಲಿಗೆ ಹೊಸ ಅಲೆ ಎನ್ನುವುದು ಫ್ರೆಂಚ್ ಮತ್ತು ಯುರೋಪಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ, ಸಂವಾದೀಯ ಅಥವಾ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಗತಿತಾರ್ಕಿಕ ನೆಲೆಯ ಫ್ರೆಂಚ್ ನಿಷ್ಠತೆಯನ್ನು

ಹೊಂದಿರುವುದೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ನೆಲೆ ಎಂಬುದರ ಅರಿವನ್ನೂ ಕಾಣಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

1. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆ ಕುರಿತು ಬಂದಿರುವ ಮೂರು ಪ್ರಮುಖವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವ ಸಂಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ಹಂಪಿ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ ತಂದಿರುವ 'ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರ ಇತಿಹಾಸ' (2 ಸಂಪುಟ), ಕೆ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಿ ಅವರ 'ಸಿನಿಮಾ ಯಾನ' ಮತ್ತು ಗಂಗಾಧರ ಮೊದಲಿಯಾರ್ ಅವರ 'ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಇತಿಹಾಸ' ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

2. ಮೊದಲಿಯಾರ್ ಅವರ ಕೃತಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿದೆ. ಆದ್ದಾಗ್ಯೂ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಾಲಾನುಕ್ರಮಣಿಕೆ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದೆ. ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಕೂಡಾ ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ವಿವಾದಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಅತಿವಿವರಣೆ ಮತ್ತು ಅನವಶ್ಯಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ.

3. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಬಗೆಗೆ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಇದುವರೆಗೆ ಬಂದಿರುವುದು ತೀರಾ ಕಡಿಮೆ. ಮಾಧವ ಪ್ರಸಾದ್, ಡಿ. ಆರ್. ನಾಗರಾಜ್, ಮನು ಚರ್ಕವರ್ತಿ ಅವರ ಬಿಡಿ ಬರಹಗಳು ಮತ್ತು ಎಮ್.ಕೆ.ರಾಘವೇಂದ್ರ ಅವರ ಸಮಗ್ರ ಕೃತಿ ಮಾತ್ರ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯವಾದ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಇದುವರೆಗೆ ಎತ್ತಿವೆ.

4. ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ ತಂದಿರುವ ಸಂಪುಟ ಸೇರಿದಂತೆ ಹಲವು ಸಿನಿಮಾ ಕೃತಿಗಳ ಸಮಸ್ಯೆಯಿದು. ಅತಿಯಾದ ಪತ್ರಿಕಾ ವರದಿ ಮಾದರಿ ಮತ್ತು ವಿವಾದಗಳ ಕುರಿತ ತೀರದ ಆಸಕ್ತಿ ಇವುಗಳ ವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷಣ. ನಟ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಅಪಹರಣದ ಕುರಿತು ಈ ಕೃತಿ ದಾಖಲಿಸಿದ ರೀತಿ ಇದೇ ತೆರನಾದುದು. ಅದೂ ಕೂಡಾ ಕ್ರೈಮ್ ಥ್ರಿಲ್ಲರ್ ಪತ್ರಿಕೆ ನಡೆಸುವ ರೀತಿಯ ವರದಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧ ಎಂಬಂತೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಪತ್ರಿಕೆ ಈ.ಪಿ.ಡಬ್ಲ್ಯೂ, ರಾಜ್ ಕುಮಾರ್ ಅಪಹರಣದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸರಣಿಯಾಗಿ ತಾತ್ವಿಕ ಬರಹಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿತ್ತು.

5. ಗುರ್ಝ್‌ಮನ್, ಫರ್ನಾಂಡೋ ಸೊಲಾನೆಸ್ ಮತ್ತು ಥಾಮಸ್ ಗುಟಿರಝ್ ಅಲಿಯಾ ಮುಂತಾದವರು ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಅಮೇರಿಕಾದಲ್ಲಿ ಥರ್ಡ್ ಸಿನಿಮಾದ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಅತ್ಯಂತ ಉಗ್ರವಾಗಿ ಸಮಾಜವಾದದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡವರು ಇವರು. ಈ ಮೂಲಕ ಒಂದು: ಅಮೇರಿಕನ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹೀ ವಿರೋಧ ಮತ್ತು ಅಮೇರಿಕನ್ ಬೆಂಬಲಿತ ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಅಮೇರಿಕಾದ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರದ ವಿರೋಧ, ಎರಡು: ಮಧ್ಯಯುಗದಲ್ಲಿ ಯುರೋಪ್ ಇವರ ಮೇಲೆ ನಡೆಸಿದ ಅತ್ಯಾಚಾರದ ಕಥನಗಳು ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದುದು.

6. ಮಿಕ್ಲೋಸ್ ಜಾನ್ಸ್‌ಕೋ ಹಂಗೇರಿಯ ಸಿನಿಮಾ ನಿರ್ದೇಶಕ. ಈತ ನಾನೊಬ್ಬ ಕಮ್ಯೂನಿಷ್ಟ್ ಫಿಲ್ಮ್ ಮೇಕರ್ ಎಂದು ಘೋಷಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ. ಆದರೆ ಆತನ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪಾರ್ಟಿಲೈನ್ ಅನ್ನು ಮೀರಿದ್ದುವು.

7. ಪಾಸೋಲಿನಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಕೂಡಾ ಆತ ತನ್ನನ್ನು ಅಪ್ಪಟ ಕಮ್ಯೂನಿಷ್ಟ್ ಎಂದು ಕರೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾಗ್ಯೂ ಕೂಡಾ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಕಮ್ಯೂನಿಸಮ್ ಅನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಂತವು. ಬಹುಶಃ ಜಾಗತಿಕ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಕೊಳ್ಳುಬಾಕತನವನ್ನು ಪಾಸೋಲಿನಿಯಷ್ಟು ಗಂಭೀರ ಚರ್ಚೆಗೆ ಹಚ್ಚಿದವ ಮತ್ತೊಬ್ಬನಿಲ್ಲ.

8. ಎನ್.ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಅವರ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಲೇಖಕ ಉಮೇಶ ಕುಲಕರ್ಣಿ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣರಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಿಯವಾದ ಮಾದರಿ ರೇ ಮಾದರಿ. ಅವರ 'ನಾಂದಿ' ಸಿನಿಮಾ ರೇ ಅವರ ಚಾರುಲತಾದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದದ್ದು. ಫ್ರೆಂಚ್ ನ್ಯೂವೇವ್ ಬಗ್ಗೆ ಅವರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಾಹಿತಿ ಇರಲಿಲ್ಲ.

9. ಫ್ರೆಂಚ್ ಕಂಡೀಶನ್ ಎನ್ನುವುದು ಫ್ರೆಂಚ್ ನ್ಯೂವೇವ್ ಚರ್ಚೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒದಗುವ ಒಂದು ಪದ. ಇದರ ತಾತ್ಪರ್ಯ ಏನೆಂದರೆ, ಅಲ್ಲಿನ ಹೊಸ ಅಲೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲು ಇದ್ದಂತಹ ವಾತಾವರಣ. ಇದು ಅಂತಹ ವಿದ್ಯಮಾನವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು.

10. ಫ್ರೆಂಚ್ ಮತ್ತು ಯುರೋಪಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಎಡ ಮತ್ತು ಬಲಗಳು ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಪುರೋಗಾಮಿತನದ ಪ್ರತೀಕಗಳಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಭಾರತ ಮತ್ತು ಏಶ್ಯಾದ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳ ಹಾಗೆ. ಈ ಎಡ ಮತ್ತು ಬಲಗಳು ಹುಟ್ಟಿದ್ದೇ ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಸಂಸತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಎಡಗಡೆ ಮತ್ತು ಬಲಗಡೆ ಯಾರಿಗೆ ಆಸನ ಮೀಸಲಿಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಮತ್ತು ನಂತರದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಯಾರು ಬಂಡವಾಳಷಾಹೀ ಪರ ಮತ್ತು ಯಾರು ವಿರೋಧ ಎನ್ನುವುದರ ಮೇಲೆ ತೀರ್ಮಾನವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅಂದರೆ ಭಾರತ ಮತ್ತು ಏಶ್ಯಾದಲ್ಲಿ ಧರ್ಮ ರಾಜಕಾರಣ, ಮತೀಯತೆ, ಉಗ್ರತೆ ಮತ್ತು ಕೋಮುವಾದಿತನಗಳು ಎಡ ಮತ್ತು ಬಲವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತವೆ.

11. 'ಲೇ ಕಾಹಿಯರ್ಸ್ ಡು ಸಿನಿಮಾ' ಬಹುಶಃ ಸಿನಿಮಾ ಪತ್ರಿಕೆಗಳ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಗಣನೀಯವಾದ ಪತ್ರಿಕೆ. ಒಂದು: ಸಿನಿಮಾ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ತಾತ್ವಿಕ, ಸಿನಿಮಾ ಭಾಷೀಯ ಮತ್ತು ಎಸ್ತಟಿಕ್ಸ್ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಚರ್ಚೆ ಮತ್ತು ಸಂವಾದವನ್ನು ಗಣನೀಯವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ಕಾರಣ, ಎರಡು: ಪತ್ರಿಕೆಯೇ ಒಂದು ಸಿನಿಮಾ ನಿರ್ಮಾಣದ ಚಳುವಳಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಒಂದೇ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಕಾಹಿಯರ್ಸ್ ಪತ್ರಿಕೆ ಚರಿತ್ರಾರ್ಹ.

12. ಐಡಿಯಾಲಾಜಿಕಲ್ ನೆಲೆಯ ಎಡ ಮತ್ತು ಬಲದ ಸಮಸ್ಯೆ ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದ ಅನುಭವಜನ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟೂ ಕೂಡಾ ಹೌದು.

13. ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಾಹಿತಿಗಾಗಿ ನೋಡಿ: ಬಾಕ್ 2000:45

14. ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರಗಳಿಗಾಗಿ ನೋಡಿ: ಘಟಕ್ 1987.

15. ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರು ಬರ್ಗ್‌ಮನ್ನನ ಸೆವೆಂತ್ ಸೀಲ್ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಆಕ್ಸ್‌ಫರ್ಡ್‌ನಲ್ಲಿ ನೋಡಿದ ನಂತರ 'ಸಂಸ್ಕಾರ' ಕಾದಂಬರಿಯ ಆಲೋಚನೆ ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತವಾಯಿತೆಂದು ಅನೇಕ ಕಡೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯಿಸಿದ್ದಾರೆ.

16. ಕೆ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಿ, ಸಿನಿಮಾ ಯಾನ, ಹಸಿರು ಪ್ರಕಾಶನ, 2000, ಬೆಂಗಳೂರು.

17. ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭದ ಯುವಕರ ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕವಾದ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯಮ ಅನಾಮತ್ತಾಗಿ ಹೊಸ ಅಲೆ ಎಂದು ಕರೆಯುವ ಪರಿಪಾಟವನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಬಳಕೆ ತಪ್ಪು ಮತ್ತು ಅಪಕ್ವ ಪ್ರಯೋಗ ಕೂಡಾ ಆಗಿದೆ.

18. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಎನ್ನುವುದೊಂದಿದೇಯೇ? ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಬಹುದಾಗಿದೆ. ಸೌಮ್ಯ ದೇಚಮ್ಮ ಅವರ ಕೊಡವ ಸಿನಿಮಾ ಎನ್ನುವುದೊಂದಿದೇಯೇ? ಎನ್ನುವ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಇತ್ತೀಚಿನ ವಾದಗಳ ಸಹಿತ ಅನೇಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಈ ಸಂಬಂಧ ಎತ್ತಬಹುದಾಗಿದೆ.

19. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಸಂಪುಟಗಳ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಸಮಸ್ಯೆ ಇಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ಕೊರತೆ. ಅನೇಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಕುರಿತು ನಡೆಸಿದ ಸಂಶೋಧನೆಗಳೂ ಕೂಡಾ ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಳ್ಳ ಹಿಡಿದಿವೆ.

20. ಎಂಗೆಲ್ಸ್ ಮೊತ್ತ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಖಾಸಗಿ ಆಸ್ತಿಯ ಕುರಿತು ವಿಧ್ಯುಕ್ತ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದ ವಿದ್ವಾಂಸ.

21. ಲೋಹಿಯಾ ಮೇಲಿನ ಚರ್ಚೆಗಾಗಿ ಗಮನಿಸಿ: ತೋಳ್ಪಾಡಿ 2015.

22. ಚೈನಾದ ಸಿನಿಮಾ ನಿರ್ದೇಶಕ ಝಿಯಾ ಝೂಂಗ್ಕೆಯ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಈ ಮಾದರಿಯವು. ಬಹುಶಃ ಏಶ್ಯಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ನಿರೂಪಣೆಗಳು ಬಹಳ ಕಡಿಮೆ. ಈತನ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಸಮಕಾಲೀನ ಚೈನಾ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಜಾಗತೀಕರಣದ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಚರ್ಚೆಗೀಡು ಮಾಡಿದಂತವುಗಳು. ಬಂಡವಾಳಷಾಹೀ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಟೀಕೆ ಮತ್ತು ಚೈನಾ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜವಾದದ ನೈಜ ಸೋಲಿನ ಕಥನ ಈತನ ಪ್ರಮುಖ ಕಾಳಜಿಗಳು.

ಅಧ್ಯಾಯ–5

ಅಧ್ಯಾಯ–5

ಕನ್ನಡದ ನಿಯೋ–ಕಾಮಿಡಿ: ಸ್ವ–ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯ ವಿಡಂಬನೆಯ ಮಾದರಿ

ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು 1980ರ ದಶಕದಿಂದ ಧುತ್ತೆಂದು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ನಿಯೋ–ಕಾಮಿಡಿ ಅಥವಾ ನವಹಾಸ್ಯ ಎಂಬ ಬಗೆಯು ಚರಿತ್ರಕಾರರ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ನಿಯೋ–ಕಾಮಿಡಿ ಎಂಬ ಸಿನಿಮಾದ ಬಗೆಯು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದಾಗ್ಯೂ ಕೂಡಾ ಒಂದು ಪ್ರಬಲ ಸೈದ್ಧಾಂತೀಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಕಾಲವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ.[1] ಇಡೀ ಭಾರತೀಯ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅದರ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಕೆಲವು ಖಚಿತವಾದ ರೂಪ ಆಶಯಗಳ ಜತೆ ಅವುಗಳು ಮೂಡಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದು (ಸುಂದರ್ 2000:169). ಈ ಅಧ್ಯಾಯದ ಮೊದಲ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕಾಮಿಡಿ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಬಗೆ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುವುದು. ಎರಡನೇ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಇಡೀ ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಈ ಕಾಲದ ತೆಲುಗು ನಿಯೋ–ಕಾಮಿಡಿಗಳು ಮತ್ತು ತಮಿಳು ಗೌಂಡಮಣಿ ನಿಯೋ–ಕಾಮಿಡಿಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವಾಗಿ ಎಂಬಂತೆ ಆ ಕಾಲದ ಅಧಿಕಾರ ಕೇಂದ್ರ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ಕೇಂದ್ರಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದುವು ಹಾಗೂ ತಮ್ಮ ಅಂದರೆ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಚರಿತ್ರೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಕೈಗೊಂಡವು ಎನ್ನುವುದರ ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯಿದೆ.[2] ಮೂರನೇ ಮತ್ತು ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒದಗಿದ ಈ ಹೊತ್ತಿನ 'ಗೌರಿ ಗಣೇಶ' ಮಾದರಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಸಮಾಜವನ್ನು ತಿದ್ದುವ, ಅಧಿಕಾರ ಕೇಂದ್ರವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವ ಧೈರ್ಯವನ್ನು ತೋರಿದುವು ಹಾಗೂ ಒಂದು ನೆಲೆಯ ಚಿಕಿತ್ಸಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಹೊಂದಿದುವು ಎನ್ನುದರ ಕುರಿತು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಇದೇ ಕಾಲಮಾನದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು 1950–1960ರ ದಶಕದ ಆದರ್ಶ ನಾಯಕನ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಮುರಿದು ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ನಾಯಕನ ಮಾದರಿಯು ಜಾರಿಗೆ ಬಂದಿತ್ತು. ಆತ 1980ರ ಸರಿ ಸುಮಾರು ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಪಡೆದಾಗ 'ಗೌರಿ ಗಣೇಶ' ಮಾದರಿಯ ನಾಯಕ ಮತ್ತು ಕಥನ ಧುತ್ತನೆ ಕಾಣಿಸಿತು. ಈ ರೀತಿಯ ಕಥನಗಳು ಒಂದು ಒಳ ಬಂಡಾಯ ಮತ್ತು ವಿದ್ರೋಹದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷಿಯಾಗಿ ಅಭೇದ್ಯವಾದ ಅಧಿಕಾರ ಕೇಂದ್ರಗಳನ್ನು (ಧಾರ್ಮಿಕ ಕೇಂದ್ರಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಂತೆ) ಗೇಲಿ ಮಾಡಿದುವು, ತಮಾಷೆ

ಮಾಡಿದುವು ಹಾಗೂ ವಿಡಂಬಿಸಿದುವು. ಕನ್ನಡದ ಬಹುತೇಕ ನಿಯೋ-ಕಾಮಿಡಿಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಕರಾರುವಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡದಿದ್ದರೂ ಅಥವಾ ಒಂದು ಚಿಕಿತ್ಸಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸದಿದ್ದರೂ ಕೂಡಾ ಎರಡು ಮುಖ್ಯವಾದ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಅವು ನಿರ್ವಹಿಸಿದುವು. ಒಂದು: ಅದುವರೆಗಿನ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಗೇಲಿ ಅವಲೋಕನ, ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮತ್ತು ವಿಡಂಬನೆ. ಅಂದರೆ ಸಿನಿಮಾ ತನ್ನ ಇದುವರೆಗಿನ ಫಾರ್ಮ್ ಅನ್ನೇ ಅಣಕಿಸಿ ಅನುಮಾನಿಸಿತು. ಎರಡನೆಯ ಕಾರ್ಯವೆಂದರೆ ರಾಷ್ಟ್ರ ಮತ್ತು ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಜೀವನವನ್ನು, ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡಿದುವು. ಇಂತಹ ಒಂದು ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರಕಾರದ ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತದರ ರೂಪ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಖಚಿತವಾಗಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸಲು ಈ ಅಧ್ಯಾಯವು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಮೊದಲು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾಮಿಡಿ ಎಂದರೇನು? ಎಂದು ಚರ್ಚಿಸಿ, ನಂತರ ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಗಂಭೀರವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕಥನೀಯತೆಯಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿ ಒಂದು ಮಾದರಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ತೆಲುಗು ಮತ್ತು ತಮಿಳು ಕಾಮಿಡಿಯ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ನಂತರ ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದ ಪ್ರಮುಖವಾದಂತಹ ಹಾಸ್ಯದ ಮಾದರಿಯಾದ 'ಗೌರೀ ಗಣೇಶ'ದ ತಾತ್ವಿಕ ಮತ್ತು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸುವುದು ಇಲ್ಲಿಯ ಮುಖ್ಯವಾದ ವೈಧಾನಿಕತೆಯಾಗಿದೆ.

5.1 ಕಾಮಿಡಿಗಳ ಭಿತ್ತಿ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪ

ಕಾಮಿಡಿ ಚಲನಚಿತ್ರ ಏನಿದೆ ಅದು ಏಕರೂಪದ್ದಲ್ಲ. ಬದಲು ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಹಲವು ಬಗೆ ಅಥವಾ ಜಾನ್ರಾಗಳಿವೆ.[3] ಕಾಮಿಡಿ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೇಲಿನ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಲಾಕ್ಷಣಿಕ ಜಿಮ್ ಲೀಚ್ ಇಂತಹ ಹಲವು ಬಗೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಾಮಿಡಿಯ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ **'ಕ್ಲೌನ್ ಕಾಮಿಡಿ'**ಯೂ ಒಂದು (ಗೆಹ್‌ರಿಂಗ್ 2001:353). ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದಂತಹ ಒಂದು ಕಾಮಿಕ್ ಪಾತ್ರದ ಸುತ್ತ ಹೆಣೆಯಲ್ಪಟ್ಟ ಒಂದು ಮಾದರಿಯಾಗಿದೆ. ಚಾರ್ಲಿ ಚಾಪ್ಲಿನ್, ಬಸ್ಟರ್ ಕೀಟನ್, ಲಾರೆಲ್ ಹಾರ್ಡಿ, ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಬ್ರದರ್ಸ್, ಚಿಕೋ, ಹಾರ್ಪೋ, ಗ್ರೋಚೋ ಮತ್ತು ಝೆಪ್ಪೋ ಮುಂತಾದ ಕಲಾವಿದರು ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಂತವುಗಳಾಗಿವೆ. ಕಥಾಹಂದರವು ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅತಿಬಿಗಿಯಾದ ಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿರದೇ ಸಡಿಲವಾಗಿದ್ದು ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳಿಂದಲೇ ಸುಲಲಿತವಾದಂತಹ ಗತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಕಥೆಯು ಇಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳು ತಮ್ಮ ವಾಕಿಂಗ್ ಸ್ಟಿಕ್ ಅನ್ನು ಚಲಿಸಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡುವಂತಹ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತದಷ್ಟೇ. ಫ್ರಾನ್ಸ್ ದೇಶದ ಮಾಕ್ಸ್ ಲಿಂಡರ್ ಮತ್ತು ಅಮೇರಿಕಾದ ಜಾನ್ ಬನ್ನಿ ಕೂಡಾ ಈ ರೀತಿಯ ಹಾಸ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿಪುಣರಿದ್ದರು. ಚಾಪ್ಲಿನ್ ಮಾತ್ರ ಈ ರೀತಿಯ ಹಾಸ್ಯದ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಚಕ್ರವರ್ತಿ. ಆತನು ಇಂತಹ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಟ್ರಾಂಪ್

ಸ್ವರೂಪಕ್ಕಿಳಿಸಿ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಪಾತ್ರ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರವನ್ನು ನಡೆಸಿದ. ಈ ರೀತಿಯ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳ ಮೂಲಕ ನಿರ್ಜೀವ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಪಾತ್ರವೆಂಬಂತೆ ರೂಪಿಸಿ ನಟಿಸಿದ 'ದಿ ಅಡ್ವೆಂಚರ್' (1917) ಸಿನಿಮಾದ ಲ್ಯಾಂಪ್, 'ಗೋಲ್ಡ್ ರಶ್'ನಲ್ಲಿಯ ಬಿದಿರು ಕೋಳಿ, 1918ರಲ್ಲಿನ 'ಶೋಲ್ಡರ್ ಆರ್ಮ್ಸ್'ನಲ್ಲಿನ ಮರ ಮತ್ತು 'ಸರ್ಕಸ್' (1918) ನಲ್ಲಿನ ನಗಾಡುವ ಯಾಂತ್ರಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿ ಇಂತಹ ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳು. ಇದಲ್ಲದೇ ಚಾಪ್ಲಿನ್ ಸ್ತ್ರೀಯನ್ನು ಹೂವಾಗಿ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಿಸುವ ಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಮಾದರಿ ಕೂಡಾ ಈ ಬಗೆಯದು. ಇಂತಹ ಹಾಸ್ಯ ಕೇವಲ ಚಾಪ್ಲಿನ್‌ನೊಂದಿಗೆ ಮಾತ್ರ ನಿಲ್ಲದೇ ಬಾಬ್ ಹೋಪ್, ಆತನ ಶಿಷ್ಯ ವುಡಿ ಅಲೆನ್, ರಾಬಿನ್ ವಿಲಿಯಮ್ಸ್, ವಾಲ್ಟರ್ ಕೆರ್, ಜಾಕಸ್ ತತಿ, ಗ್ರೌಚೋ ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಮತ್ತು ಈ ಕಾಲದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಿದೂಷಕ ಜಿಮ್ ಕ್ಯಾರಿವರೆಗೆ ಇದು ಬೆಳೆಯಿತು. ಚಾಪ್ಲಿನ್, ಟ್ರಾಂಪ್ ಮತ್ತು ಸ್ಟಿಕ್ ನಮೂನೆಯನ್ನು ಈ ಬಗೆಯ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೊದಗಿಸಿದರೆ ವಾಲ್ಟರ್ ಕೆರ್ ಮತ್ತು ಜಾಕಸ್ ತತಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಫಿಸಿಕ್ಯಾಲಿಟಿ ಅಥವಾ ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ದೇಹವನ್ನೇ ನಗಲು ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿಸಿದ ಫಿಸಿಕಲ್ ಕಾಮಿಡಿಯ ಆಯಾಮವನ್ನು ನೀಡಿದರು. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಿದೂಷಕ ಜೆರ್ರಿ ಲಿವಿಸ್‌ನ ಶಿಷ್ಯನಾದ ಜಿಮ್ ಕ್ಯಾರಿಯು ಇದಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಮುಖ-ದೇಹದ ವಸ್ತ್ರ ಮೇಕ್ ಅಪ್‌ನಿಂದ ವಿಸ್ತರಿಸಿದ. ಇದರ ಜತೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರೋಚೋ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ನಂತೂ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ಅರುಳುಹುರಿದಂತೆ ಪಟಾಪಟ್ ಮಾತನಾಡುವ ಮೂಲಕ ವಿಸ್ತರಿಸಿದ.

ಪಾಪ್ಯುಲಿಸ್ಟ್ ಕಾಮಿಡಿಯು ಕಾಮಿಡಿ ಪ್ರಕಾರದ ಇನ್ನೊಂದು ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾದಂತಹ ಬಗೆಯಾಗಿದೆ. ಸುಮಾರು 1930ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಜಗತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ಮುಗ್ಗಟ್ಟನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಅತಿಯಾದ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿ (ಮುಗ್ಗಟ್ಟು) ಒಡೆದು ಈ ಹಾಸ್ಯ ಹುಟ್ಟಿತು. ಫ್ರಾಂಕ್ ಕಾಫ್ರಾನಂತಹ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಿರ್ದೇಶಕನ 'ಮಿ. ಡೀಡ್ಸ್ ಗೋಸ್ ಟು ಟೌನ್' (1936), 'ಮಿ. ಸ್ಮಿತ್ ಗೋಸ್ ಟು ವಾಷಿಂಗ್ಟನ್' (1939), 'ಮೀಟ್ ಜಾನ್ ದೋ' (1941) ಮತ್ತು 'ಇಟ್ಸ್ ಎ ವಂಡರ್‌ಪುಲ್ ಲೈಫ್' ಎನ್ನುವಂತಹ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಇದರ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಾಗಿವೆ. ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಕೆಲವೇ ಕೆಲವು ಬಲಾಢ್ಯರು, ಉನ್ನತ ಮತ್ತು ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತರಾದ ಸಾಮಾನ್ಯರ ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆಂದು ನಂಬುವ ತತ್ವದ ಮೇಲೆ ರೂಪು ತಳೆದಿದೆ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಬಹುತೇಕ ಈ ರೀತಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಶ್ರೀಮಂತ, ರಾಜಕಾರಣಿ, ಸೆನೆಟರ್ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಭಾವೀ ಮತ್ತು ಬಲಾಢ್ಯರ ಗೇಲಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತವೆ. ಪಾಪ್ಯುಲಿಸ್ಟ್ ಕಾಮಿಡಿಯು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಈಡೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಫ್ಯಾಂಟಸಿಯನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಕಥನ ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ (ಝುಪ್ 2002:68). ಇಂತಹ ಫ್ಯಾಂಟಸಿಯು ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಸೆಂಟಿಮೆಂಟಾಲಿಟಿಯನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಿ ಒಂದು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ನೆರವೇರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

'ಡಾರ್ಕ್ ಕಾಮಿಡಿ'ಯು 'ಹಾಸ್ಯ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯಾಗಿದೆ. ಇದು ಅಕ್ಷರಶಃ ಪಾಪ್ಯುಲಿಸ್ಟ್ ಕಾಮಿಡಿಯ ಸಂಪೂರ್ಣ ವಿರುದ್ಧಾತ್ಮಕವಾದಂತಹ ಒಂದು ಬಗೆ. ಇದರ ಮೂರು ಮುಖ್ಯವಾದಂತಹ ಅಂತರ್ ಸಂಬಂಧಿತ ಯೋಚನೆಗಳೆಂದರೆ ಒಂದು: ಮಾನವನೊಬ್ಬ ಪ್ರಾಣಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬ ಸತ್ಯ, ಪ್ರಪಂಚದ ಅಸಂಗತತೆ ಮತ್ತು ಸಾವಿನ ಸರ್ವಶಕ್ತತೆ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಪಾಪ್ಯುಲಿಸ್ಟ್ ಕಾಮಿಡಿಯು ಮಾನವನನ್ನು ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಸ್ವಭಾವ ಹೊಂದಿರುವ ಮತ್ತು ಜಗತ್ತು ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವೈಚಾರಿಕವಾದುದು ಎನ್ನುತ್ತದೆ. 'ಡಾ॥ ಸ್ಟ್ರಾಂಗೋವ್' (1964), 'ಕ್ಯಾಚ್ 22' (1970), 'ಹ್ಯೂರಾಲ್ಡ್ ಆ್ಯಂಡ್ ಮಾವ್ಡ್' (1971) ಹಾಗೂ 'ಹೆದರ್ಸ್' (1989) ಗಳು ಈ ಮಾದರಿಯ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಿನಿಮಾಗಳಾಗಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಾವು ಹಾಗೂ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯ ಸುತ್ತ ಹಾಸ್ಯ ಜರುಗುತ್ತದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ, ಈ ಕಾಮಿಡಿಯ ಹಾಸ್ಯವು ಹೊರಳಿ ಅತಿ ಗಂಭೀರತೆಯ ತುದಿಗೆ ನಮ್ಮನ್ನು ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಇಕ್ಕಟ್ಟಿಗೆ ಸಿಲುಕಿಸುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ಸ್ಲಾಟರ್ ಹೌಸ್ ಫೈವ್' (1972) ಮತ್ತು 'ಪಲ್ಪ್ ಫಿಕ್ಶನ್' (1994)ಗಳು. ಚಾರ್ಲ್ಸ್ ಡಾರ್ವಿನ್ ಮತ್ತು ಸಿಗ್ಮಂಡ್ ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಅವರ ಆಲೋಚನೆಯ ಆಧಾರದಲ್ಲಿನ ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಮಾನವನನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಘಟಿಸಿ ನೋಡುವ ಯತ್ನವನ್ನು ಇವು ನಡೆಸುತ್ತದೆ. ವಿಕಾಸವಾದ-ಜೈವಿಕತೆ ಮತ್ತು ಫ್ರಾಯ್ಡಿಯನ್ ಆಲೋಚನೆಯ ಲೈಂಗಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸುಪ್ತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಬ್ಲಾಕ್ ಕಾಮಿಡಿಯ ಆಧಾರವಾಗಿದೆ. ಬ್ಲಾಕ್ ಕಾಮಿಡಿಯ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ದೃಶ್ಯೀಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ವಿಶಿಷ್ಠ ಬಗೆಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತದ್ದು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ 'ಡಾ॥ ಸ್ಟ್ರಾಂಗ್ಲೋವ್'ನಂತಹ ಬ್ಲಾಕ್ ಕಾಮಿಡಿಯು ಅಮೇರಿಕಾದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಪರಿಣಾಮ ಮತ್ತು ಪ್ರಭಾವವನ್ನೇ ಉಂಟು ಮಾಡಿತು. 1960ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಭ್ರಮೆಯ ಡಾರ್ಕ್-ಹ್ಯೂಮರ್ ಚಳುವಳಿ ಈ ತೆರನಾದುದು.

'ಪರಡಿ' ಕೂಡಾ ಹಾಸ್ಯದ ಇನ್ನೊಂದು ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ವಿಧ. ಒಂದು ನೆಲೆಯ ವಿಶಿಷ್ಠವಾದ ಕಾಮಿಕ್ ಟ್ವಿಸ್ಟ್ ಇದರ ಗುಣವಾಗಿದೆ. ಮೆಲ್ ಬ್ರೂಕ್ ಅವರ 'ಬೇಝಿಂಗ್ ಸ್ಯಾಡಲ್ಸ್' (1974), ಆಲ್ಫ್ರೆಡ್ ಹಿಚ್‌ಕಾಕ್‌ನ ಮಿಸ್ಟರಿ ಥ್ರಿಲ್ಲರ್‌ಗಳಾದ, 'ಯಂಗ್ ಫ್ರಾಂಕಿನ್‌ಸ್ಟೀನ್' (1974), 'ವಾಗ್ ದಿ ಡಾಗ್' (1997) ಮುಂತಾದವುಗಳು ಪ್ರಮುಖವಾದವುಗಳು. ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿನ ಕೆಲವು ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ನಾವು ಪರಡಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಡಿ.ಡಬ್ಲ್ಯೂ. ಗ್ರಿಫಿತ್‌ನ ಸಿನಿಮಾಗಳು, ಸೆನೆಟ್‌ನ 'ಟೆಡ್ಡಿ ಎಟ್ ಡು ತ್ರಾಟಲ್'ಗಳೂ (1916) ಕೂಡಾ ಅಂತಹ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಸಿನಿಮಾಗಳಾಗಿವೆ. ಪರಡಿಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ಕೂಡಾ ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಚರಿತ್ರೆಯ ಒಂದು ಸುಳಿವು, ಗೆರೆ ಅಥವಾ ಬಾಲವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಮುನ್ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಮೆಲ್ ಬ್ರೂಕ್ಸ್‌ನ ಅನೇಕ ಸಿನಿಮಾಗಳೂ ಕೂಡಾ ಹೀಗೆಯೇ ತನ್ನ 70ರ ದಶಕದ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ

ಮತ್ತು ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಆತ 1931ರ 'ಫ್ರಾಂಕೆನ್‌ಸ್ಟೀನ್'ನಿಂದ ಪಡೆದಿದ್ದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ರೂಪಿತವಾಗಿವೆ. ಸುಮಾರು 1980ರ ದಶಕದಲ್ಲಿನ ಕೌರ್ಲ್ ರೀನರ್‌ನ ಸಿನಿಮಾ 'ಡೆಡ್ ಮೆನ್ ಡೋಂಟ್ ವೇರ್ ಪ್ಲೆಡ್' (1982), ಹಂಪ್ರಿ ಬೊಗಾರ್ಟ್‌ನ 'ದಿ ಲಾಸ್ಟ್ ರಿಮೇಕ್ ಆಫ್ ಬ್ಯೂಜೆಸ್ಟ್' (1977) ಮುಂತಾದವುಗಳೂ ಕೂಡಾ ಈ ಬಗೆಯವು. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಪರಡಿಗಳು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಫಿಲ್ಮ್‌ನೋರ್ ಜತೆಗೆ ಕೂಡಾ ಸಂಧಿಸುತ್ತವೆ ಹಾಗೂ ಅನುಸಂಧಾನಿಸುತ್ತವೆ.

'ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾಮಿಡಿ'ಯು ಕಾಮಿಡಿಯ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಮುಖವಾದ ಬಗೆ. ಈ ಕಾಮಿಡಿಯು ಉದಾರವಾಗಿ ವಿಸ್ತರಣೆಗೊಂಡರೆ ಸ್ಕ್ರೂಬಾಲ್ ಕಾಮಿಡಿ ಎಂದೂ ಕೂಡಾ ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾಮಿಡಿಯು ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಗೆಳೆತನ ಸಾಧಿಸುವ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರವಲ್ಲದ ಅಥವಾ ಲಘುವಾಗಿ ಮತ್ತು ನಂತರದ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸ್ಕ್ರೂಬಾಲ್ ಕಾಮಿಡಿಯು ಇಡೀ ಪ್ರೇಮಪ್ರಕರಣವನ್ನು ಒಂದು ಹಾಸ್ಯ ಚಟಾಕಿಯಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. 'ಸ್ಲೀಪ್‌ಲೆಸ್ ಇನ್ ಸಿಯಾಟಲ್' (1993), 'ರಿಟರ್ನ್ ಟು ಮಿ' (2000), 'ಲವ್ ಅಫೇರ್' (1939), 'ಆ್ಯನ್ ಎಫೇರ್ ಟು ರಿಮೆಂಬರ್' (1957), 'ಲವ್ ಅಫೇರ್' (1994)ಗಳು ಇಂತಹ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಸಿನಿಮಾಗಳಾಗಿವೆ. ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾಮಿಡಿಗಳು ಗೆಣೆತನವನ್ನು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿಯೇ ನೋಡುತ್ತವೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಮೆಲೋಡ್ರಮಟಿಕ್ ಆದರೂ ಕೂಡಾ, ಪ್ರೀತಿಯ ನೋವನ್ನು ಮರೆಸುವ ಗೋಜಿಗೆ ಅವುಗಳು ಸಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರ ಜತೆಗೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ವಿಘಟಿತ ಪ್ರೀತಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಕೂಡಾ ಅವು ಮಾಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತವೆ. ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾಮಿಡಿಯ ವಿಸ್ತರಣೆಯಾದ **'ಸ್ಕ್ರೂಬಾಲ್ ಕಾಮಿಡಿ'**ಯು ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾಮಿಡಿಯ ವಿಶಿಷ್ಠ ಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತು ಸಂರಚನೆಯ ವಿಘಟಿತ, ಹಿಂಡಿ ಚೆಲ್ಲಿದ, ಲಘು ಅಥವಾ ಗಂಭೀರವಲ್ಲದ ರೂಪ ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚು ಚೆಲ್ಲು ಚೆಲ್ಲಾದ ರೂಪವಾಗಿದೆ. 1934ರ ಗ್ರೇಟ್ ಡಿಪ್ರೆಶನ್ ಅಥವಾ ಆರ್ಥಿಕ ಮಹಾಕುಸಿತದ ಜತೆ ಇದು ಹುಟ್ಟಿತು. ಅದರೊಂದಿಗಿನ ಹೊಸ ತೆರನಾದ ಸೆನ್‌ಸಾರ್‌ಶಿಪ್ ನಿಯಮಗಳ ಕಾರಣದಿಂದ ಸೆಕ್ಸ್ ಅಥವಾ ಲೈಂಗಿಕತೆ ಇಲ್ಲದ ಸೆಕ್ಸ್ ಕಾಮಿಡಿಗಳು ಎಂಬ ರೂಪ ಪಡೆದ ಸ್ಕ್ರೂಬಾಲ್ ಕಾಮಿಡಿಗಳು ಕೂಡಾ ಹುಟ್ಟಲು ಕಾರಣವಾದುವು. ಪೀಟರ್ ಬೊಗದಾನೋವಿಚ್ ಮತ್ತು ವುಡೀ ಅಲೆನ್‌ರ[4] ಕಾಮಿಡಿಗಳು ಬಹುತೇಕ ಈ ಮಾದರಿಯವಾಗಿವೆ.

5.2 ತೆಲುಗು-ತಮಿಳು ಕಾಮಿಡಿಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ

ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತೆಲುಗು ಸಿನಿಮಾ ಉದ್ಯಮದಂತೆ, ತಮಿಳು ಉದ್ಯಮವೂ ಕೂಡಾ ಸುಮಾರು 1980ರವೆರೆಗೆ ಬಹುತೇಕ ಸ್ಟಾರ್ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಆಧಾರಿತವಾದಂತಹ ಉದ್ಯಮವೇ ಆಗಿತ್ತು. ಇಂತಹ

ತಾರಾಮೌಲ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಉದ್ಯಮ ಮತ್ತು ತಾರೆಯರ ಪ್ರಭಾವಳಿ ಮತ್ತದರ ಹಿಂದಿನ ರಾಜಕಾರಣದ ಬಗ್ಗೆ ನಡೆದ ಅನೇಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಅವುಗಳ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ನಮಗೆ ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ತೆಲುಗು ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಎನ್.ಟಿ. ರಾಮರಾವ್ ಅವರ ತಾರಾಮೌಲ್ಯ ಮತ್ತು ವರ್ಚಸ್ಸು ಹೇಗೆ ಸಕ್ರಿಯ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿತು ಎನ್ನುವುದರ ಬಗೆಗೂ (ಪ್ರಸಾದ್ 2014:58), ತಮಿಳು ತಾರಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ[5] ಬಹುಮುಖ್ಯ ಹೆದ್ದೆರೆಯಾದಂತಹ ಎಂ.ಜಿ.ಆರ್ (ಪಾಂಡ್ಯನ್ 2011:15; ಪ್ರಸಾದ್ 2014:30–58) ಬಗೆಗೂ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿದ್ದಂತಹ ಪ್ರಬಲ ಹಾಗೂ ಪ್ರಭಾವೀ ತಾರಾ ನಟರಾದಂತಹ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಬಗೆಗೆ (ಪ್ರಸಾದ್ 2014:89) ಗಣನೀಯವಾದ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಇಂತಹ ಬಹುತೇಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಅತ್ಯಂತ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಈ ತಾರಾ ನಟರ ನಟನೆ ಮತ್ತು ಅದು ಸಾಧಿಸಿದ ಅಧಿಕಾರದ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಯಜಮಾನಿಕೆಯ ಬಗೆಗೂ ಕೂಡಾ ಗಮನ ಸೆಳೆದಿವೆ. ಇಂತಹ ಸಮಯದಲ್ಲಿಯೇ ಇಂತಹ ತಾರಾ ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಕಥನವೇನಿದೆ ಅದು ಕಾಮಿಡಿ ಹಾಗೂ ಅದು ಬಹುತೇಕ ವ್ಯಾಪಿಸಿದಂತಹ ಕಥನಗಳಿಗೆ ಆಸ್ಪದ ನೀಡಲಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಕೂಡಾ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸಬಾಲ್ಟರ್ನಿಟಿ ಮತ್ತು ಪರಿಧೀಯತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಕಾಮಿಡಿಗಳು ಕಂಡುಬರುವುದನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಅವರು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ತೆಲುಗು ಸಿನಿಮಾದಂತಹ ಅನುಭವಗಳಲ್ಲೇ ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪಾತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ವೈವಿಧ್ಯತೆಯ 900 ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಟಿಸಿದ ಕಾರಣದಿಂದ ಗಿನ್ನೆಸ್ ದಾಖಲೆಯನ್ನೂ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಕನ್ನೆಗಂಟಿ ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದಮ್‌ರಂತಹ ವಿದ್ಯಮಾನವನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖವಾದಂತಹ ವಾದದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸುವ ನೆಲೆಗಳನ್ನೂ ಸಹ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಕಾಣಲಾಗುತ್ತಿದೆ (ಶ್ರೀನಿವಾಸ್ 2009:14). ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದಮ್ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಒಂದು ಅನನ್ಯ ವಿದ್ಯಮಾನವಾಗಿ ತಮಿಳು ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬಂದ ಗೌಂಡಮಣಿ ಸೆಂಥಿಲ್ ಬಗೆಗೂ ಕೂಡಾ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಹರಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ (ಸುಂದರ್ 2000:172). ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್‌ರಂತಹ ಬಲಿಷ್ಠ ಮತ್ತು ಯಜಮಾನಿಕೆಯ ತಾರಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಂದು ಘಟಿಸಿದಾಗಲೂ ನರಸಿಂಹ ರಾಜುರವರಂತಹ ಅನರ್ಘ್ಯ ಹಾಸ್ಯಕಲಾವಿದನಿಗಿದ್ದ ಬೇಡಿಕೆಯ ಬಗೆಗೂ ಕೆಲವು ಕಡೆ ಗಮನ ಹರಿಸಲಾಗಿ, ಹೊಸ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ನರಸಿಂಹರಾಜು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿದ ಹಾಸ್ಯದ ಉಪರೇಖೀಯ ಕಥನ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣದ ಬಗೆಗೆ ಕೂಡಾ ಗಮನ ಹರಿಸುವ ಸ್ಥಿತಿ ಬಂದಿದೆ (ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪ 2018:94).

ತೆಲುಗಿನ ಬ್ರಹ್ಮಾನಂದಮ್ ಮತ್ತು ತಮಿಳಿನ ಸೆಂಥಿಲ್ ಗೌಂಡಮಣಿ ಕಾಮಿಡಿಯನ್ನು ತೆಲುಗಿನ ಮತ್ತು ತಮಿಳಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಕ್ರಮದ ಬಗೆಗಿನ ವಿಮರ್ಶೆಯಂತಲೇ ಕಥಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಈ ರೀತಿಯ ಕಾಮಿಡಿಯನ್ನು ತೆಲುಗು–ತಮಿಳು ಉದ್ಯಮದ ಟೀಕೆಯಾಗಿಯೂ ಕೂಡಾ ಕಾಣಬಹುದು. ಈ

ನೆಲೆಯಿಂದ ಅವುಗಳು ಒಂದು ನೆಲೆಯ ಜನಪ್ರಿಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಜನಪ್ರಿಯ ಸೈದ್ಧಾಂತೀಯ ಆಯಾಮಗಳನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಹೊಂದಿದವುಗಳಾಗಿವೆ. ಅವುಗಳ ಪಾಪ್ಯುಲಿಸ್ಟ್ ನೆಲೆಯೇ ಅವುಗಳ ಐಡಿಯಾಲಜಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿವೆ (ಕ್ರಿಸ್ಟೋಫರ್ 2013:137). ಇವುಗಳು ಆಗಿನ ರಾಜಕಾರಣ, ಆಡಳಿತಾತ್ಮಕ ನೀತಿ, ಲಿಂಗ ಮತ್ತು ಜಾತಿ ರಾಜಕಾರಣ, ವರ್ಗ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ವಿಡಂಬನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿವೆ ಮತ್ತು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿವೆ. ಈ ರೀತಿಯ ತೆಲುಗು–ತಮಿಳು ಮಾದರಿಗಳು ಒಂದು ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಸವಾಲುಗಳನ್ನು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಿ ರೂಪಕಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಸಾಧಿಸಿವೆ. ತೆಲುಗು–ತಮಿಳಿನ ಸಂದರ್ಭದ ಕಾಮಿಡಿಗಳು ಬಹುಶಃ ಇಡೀ ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾದರಿಗಳು. ಯಾಕೆಂದರೆ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ತೆರೆಯ ಮೇಲಿನ ತಾರಾ ವರ್ಚಸ್ಸು ಮತ್ತು ಯಜಮಾನಿಕೆಯು ತೆರೆಯೇತರ ಅಂದರೆ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದಂತಹ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ನೇರವಾಗಿ ನಿಜ ನೆಲೆಯ ಹೀರೋಗಳಾಗಿ ಆವಿರ್ಭವಿಸಿದ ನೆಲೆ ಮತ್ತು ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಈ ಕಾಮಿಡಿಗಳು ಈ ಮಾದರಿಗಿಂತ ಪರ್ಯಾಯವಾದಂತಹ ಒಂದು ಹೀರೋತನವನ್ನು ಕ್ರಮೇಣ ಸಾಧಿಸಿದ್ದನ್ನೂ ಕೂಡಾ ನಾವು ಇದರ ಮೂಲಕ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ ಕಾಮಿಡಿಯನ್ ಅಥವಾ ಕ್ಲೌನ್, ಕ್ರಮೇಣ ವೀಕ್ಷಕರನ್ನು ಆಲೋಚನೆಗೆ ಹಚ್ಚುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಮತ್ತು ಈಗಾಗಲೇ ಘಟಿಸಿದಂತಹ ತನ್ನ ಚರಿತ್ರೆ, ಅಂದರೆ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತದರ ಅವಲೋಕನದ ಜತೆಜತೆಯಲ್ಲಿ ಅಂದಿನ ಸಮಾಜ, ರಾಜಕಾರಣದ ಮತ್ತು ಅದು ಇದ್ದ ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ಅಥವಾ ಚರಿತ್ರಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಯನ್ನೂ ತೂಗಿ ನೋಡುವ, ಪರೀಕ್ಷಿಸುವ ಸಾಧನಗಳಾಗಿ ಒದಗಿದುವು.

ತೆಲುಗು, ತಮಿಳು, ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಮಲಯಾಳಮ್ ಸಿನಿಮಾದ ವಿವಕ್ಷೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಸ್ವತಂತ್ರೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದ 1950ರ ದಶಕವನ್ನು ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸುಮಾರು 1956ರಲ್ಲಿ 'ಸ್ಟೇಟ್ ರೀಆರ್ಗನೈಝೇಶನ್' ಅಥವಾ 'ಎಸ್.ಆರ್.ಸಿ' ಸಮಿತಿಯ ಕಾರಣದಿಂದ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಭಾಷಾವಾರು ಪ್ರಾಂತಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿ ಸಿನಿಮಾವೆಂಬ ಅನುಭವವನ್ನು ಉಪಭೋಗಿಸಿದುವು. ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಉತ್ಪಾದನೆ ಮತ್ತು ಉಪಭೋಗವನ್ನು ಅವು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿಸಿದುವು. ಅದುವರೆಗೂ ಮೂರೂ ಭಾಷೆಗಳ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣ ಮದರಾಸಿನಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಈಗ ಮಾತ್ರ ರಾಜ್ಯ ರಾಜಧಾನಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಟುಡಿಯೋ, ತಂತ್ರಜ್ಞರು ಮತ್ತು ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣಗಳು ತಲೆ ಎತ್ತಿದುವು ಮತ್ತು ಅವುಗಳು ಸ್ವಾಯತ್ತವಾದ ಸಿನಿಮಾ ಉದ್ಯಮದ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ಆದುವು. ಕ್ರಮೇಣ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್, ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ಎನ್. ಟಿ. ರಾಮರಾವ್ ಮತ್ತು ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ ಎಂ. ಜಿ. ರಾಮಚಂದ್ರನ್‌ರಂತಹ

ತಾರಾ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನೂ ಚರಿತ್ರೆಯು ಕಾಣಬೇಕಾಯಿತು. ಇದು ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾದ ಚರಿತ್ರೆಯೂ ಹೌದು, ಇನ್ನೊಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಅಥವಾ ಆ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯೂ ಹೌದು. ಈ ತ್ರಿಮೂರ್ತಿಗಳು ಒಂದು ನೆಲೆಯ ಸಿನಿಮಾ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೆ ಆಧಾರ, ಮೂಲ ಮತ್ತು ಆಹಾರವೂ ಆದರು. ಆದರೆ ಈ ರೀತಿಯ ತಾರಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಕನ್ನಡ, ತಮಿಳು ಮತ್ತು ತೆಲುಗಿಗೆ ಅನನ್ಯವಾದವುಗಳೂ ಆಗಿದ್ದುವು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ತೆಲುಗು ಪ್ರದೇಶ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ತೆಲಂಗಾಣದಂತಹ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ತೆಲುಗು ಸಿನಿಮಾದ ಮಾರುಕಟ್ಟೆ ಹಬ್ಬಿ ಶ್ರೀಮಂತವಾಯಿತು. ಸುಮಾರು 1983ರಲ್ಲಿ ಎನ್.ಟಿ.ಆರ್ ಅವರು ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ ತೆಲುಗುದೇಶಮ್ ಪಾರ್ಟಿ ಅಥವಾ ಟಿ.ಡಿ.ಪಿ. ಎಂಬ ಪಕ್ಷವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದರು (ಶ್ರೀನಿವಾಸ್ 2010:122). ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಹೊಸದಾದ ಭಾಷಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಆಂಧ್ರದ ತೆಲುಗುತನ ಅಥವಾ ತೆಲುಗು ಅಸ್ಮಿತೆಯನ್ನೂ ಆವಿರ್ಭಾವಿಸುವ ಮತ್ತು ಸಾಧಿಸುವ ಕಾರ್ಯವನ್ನೂ ಮತ್ತು ಅಂತಹ ಒಂದು ಒತ್ತಡವನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಅನೇಕ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಹಾಗೂ ಉದ್ಯಮ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ದುವು. ಇದರಲ್ಲಿ ಎನ್.ಟಿ.ಆರ್‌ರವರ ಪಾತ್ರ ಗಣನೀಯವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಎರಡೂ ಸಂಗತಿಗಳು ಅಂದರೆ ಒಂದು: ತೆಲುಗು ಅಸ್ಮಿತೆಯ ನಿರ್ವಹಣೆ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾದಿಂದ ಎನ್.ಟಿ.ಆರ್ ಹೊರ ನಡೆದಿದ್ದು ತೆಲುಗು ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದಂತಹ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳಾಗಿ ಸಂಭವಿಸಿದುವು. ಕ್ರಮೇಣ ಇದರಿಂದಾಗಿತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ 'ಮಾಸ್ ಆದಂತಹ ಸಾಹಸ' ಪ್ರಧಾನ ಚಿತ್ರಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮೆಗಾಸ್ಟಾರ್ ಚಿರಂಜೀವಿ, ಎನ್.ಟಿ.ಆರ್ ಮಗನಾದ ಬಾಲಕೃಷ್ಣ ಮತ್ತು ಅಕ್ಕಿನೇನಿ ನಾಗಾರ್ಜುನರ ಮೂಲಕ ಮೂಡಿದರೆ, ಎರಡನೇ ಜಾನ್ರಾವಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿದ್ದೆಂದರೆ 'ಕಾಮಿಡಿ' ಸಿನಿಮಾಗಳು. ಇವೆರಡೂ ಕೂಡಾ ಮಾರ್ಕೆಟ್ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿತ ಶಬ್ದಗಳು ಆದರೆ ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾದಂತಹ ಜನಪ್ರಿಯ ಅನುಭವಗಳೂ ಕೂಡಾ ಆಗಿವೆ.

ತೆಲುಗು ಕಾಮಿಡಿ ಬಹುಶಃ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲೇ ಸಶಕ್ತವಾದ ಕಾಮಿಡಿ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಎನ್.ಟಿ.ಆರ್. ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಕಾಮಿಡಿಯಿತ್ತು. ಆ ಕಾಲದ ಬಹು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಾಮಿಡಿಯನ್ ರೇಲಂಗಿ ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯ ಮತ್ತು ಅಲ್ಲು ರಾಮಲಿಂಗಯ್ಯನವರಿಗೆ ಅವರ ಕಾಮಿಡಿ ಪದ್ಮಶ್ರೀಯಂತಹ ರಾಷ್ಟ್ರ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯೂ ಲಭ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿತ್ತು. ಅದು ಒಂದು ರೀತಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನರಸಿಂಹರಾಜು ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಪ್ರಧಾನ ಕಥನಕ್ಕೆ ಪೂರಕ ಅಥವಾ ಸಮಾನಾಂತರವಾದಂತಹ ಕಾಮಿಡಿಯಾಗಿತ್ತು. 'ರಾಮುಡು ಭೀಮುಡು', 'ಗುಂಡಮ್ಮ ಕಥಾ' ಮತ್ತು 'ಮಿಸ್ಸಮ್ಮ' ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿದ್ದುವು. ಎನ್.ಟಿ.ಆರ್. ಅವಧಿಯ ನಂತರದ ಕಾಮಿಡಿಗಳು ಬಹುತೇಕ ಕಾಮಿಡಿಗಳೇ ಪ್ರಧಾನವಾದ (ಪುರುಷ ಕಾಮಿಡಿಗಳು) ಸಿನಿಮಾ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ರೂಪಾಂತರಗೊಳಿಸಿದುವು. ಎನ್.ಟಿ.ಆರ್. ನಿರ್ಗಮಿಸಿ ತೆಲುಗು ಉದ್ಯಮವು ಈಗಾಗಲೇ ಆರ್ಥಿಕ ಮತ್ತು

ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕವಾದ ಹೊಡೆತವನ್ನು ಕಂಡಿತ್ತು. ಇಂತಹ ಸ್ಥಿತಿಯೂ ಕೂಡಾ ಕಾಮಿಡಿಯ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಯ್ತು. ಅವುಗಳು ತನ್ನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನೇ ಮೂದಲಿಸಿದುವು. ವರ್ತಮಾನವನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡಿದುವು. ಅದಲ್ಲದೇ ಮುಖ್ಯಮಂತ್ರಿಯಾಗಿ ಆಯ್ಕೆಯಾದಂತಹ ಎನ್.ಟಿ.ಆರ್ ಕೂಡಾ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಮಂದಿರಗಳ ಮೇಲೆ 'ಸ್ತರೀಯ ಸ್ವರೂಪ'ದ ತೆರಿಗೆ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನೂ, ಟಿಕೆಟ್ ಮತ್ತು ಹಣ ಎಷ್ಟು ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಅರಿವಿಲ್ಲದೇ ಮತ್ತು ಆಗಿರುವ ಲಾಭ ಮತ್ತು ನಷ್ಟದ ಅರಿವನ್ನು ಮೀರಿ ವಿಧಿಸಿದರು (ಶ್ರೀನಿವಾಸ್ 2006:89). ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಸಿನಿಮಾ ಮಂದಿರದ ಒಡೆಯರು ಈಗ ಜನರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸದ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ನಷ್ಟಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಇಚ್ಛಿಸದಾದರು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಆ ರೀತಿಯ ಚಿತ್ತಾಕರ್ಷಕ ಮತ್ತು ಜನಾಕರ್ಷಕ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಹಾಗೂ ಪದೇ ಪದೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಬಂದು ನೋಡುವಂತಹ ಸಿನಿಮಾ ನಿರ್ಮಾಣಗಳಿಗಾಗಿ ಆಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿ ತೆಲುಗು ಸಿನಿಮಾ ಉದ್ಯಮವು ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಒತ್ತಡಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂತು. ಇದು ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮ ಗಾತ್ರದ ಬಜೆಟ್‌ನ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿತು. ಸುಮಾರು ಒಂದು ತಿಂಗಳಿನಲ್ಲಿ ಹಣವನ್ನು ಮರಳಿ ಗಳಿಸಬಹುದಾದ ಸಿನಿಮಾದ ನಮೂನೆಯದು. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿದ ಚಿತ್ರಮಂದಿರಗಳು ಮತ್ತು ಇಂತಹ ತೆರಿಗೆ ಪದ್ಧತಿಯು ಅಪಾರ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ಜನಸಂದಣಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲೂ ಕಾರಣವಾಯಿತು. 1970 ಮತ್ತು 1980ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು 758 ಸಿನಿಮಾಗಳು ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡವು. ಇಂತಹ ಬಹುತೇಕ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಕಾಮಿಡಿ ಸಿನಿಮಾಗಳಾಗಿದ್ದುವು. ಅವುಗಳು ಆಗಿನ ಆರ್ಥಿಕ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟನ್ನು ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ, ತೆಲುಗುತನ ಅಥವಾ ತೆಲುಗು ಅಸ್ಮಿತೆಯನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಕೇಂದ್ರಗಳನ್ನು ಟೀಕಿಸುವ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಹೊತ್ತವು. ಕೃಷ್ಣಾ, ಗೋದಾವರಿ ನದೀ ಮುಖಜ ಭೂಮಿ ಸೇರಿದಂತೆ ಆಂಧ್ರವೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸುವ ವಿವಿಧ ಭೂದೃಶ್ಯ ಅಥವಾ ಲ್ಯಾಂಡ್‌ಸ್ಕೇಪ್‌ಗಳ ತರಾವರಿ ತೆಲುಗನ್ನು ಅಥವಾ ಡಯಲೆಕ್ಟನ್ನು ಬಳಸಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಅಖಿಲ ಆಂಧ್ರೀಯತೆಯನ್ನು ಅವುಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಕುಟುಂಬ ಕಥಾಚಿತ್ರ ಅಥವಾ ಫ್ಯಾಮಿಲಿ ಎಂಟರ್‌ಟೈನ್‌ಮೆಂಟ್ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಿದುವು. 1985ರಲ್ಲಿ ತೆರೆಕಂಡಂತಹ ಆಂಧ್ರದ ಚಾರ್ಲಿ ಚಾಪ್ಲಿನ್ ಎಂದೇ ಕರೆಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಕಾಮಿಡಿಯನ್ ರಾಜೇಂದ್ರ ಪ್ರಸಾದ್ **'ಲೇಡೀಸ್ ಟೈಲರ್'** ಎಂಬ ಸಿನಿಮಾದ ಮೂಲಕ ಮೊತ್ತ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಕಾಮಿಡಿ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನಟನಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಲ್ಪಟ್ಟರು. ತನ್ಮೂಲಕ ಒಂದು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದಂತಹ 'ತೆಲುಗುತನ'ವನ್ನು ತೆಲುಗು ಕಾಮಿಡಿಗಳು ಕಟ್ಟಿದುವು.[6] ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ನಗರದ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗವನ್ನೂ ಕೂಡಾ ವಿಮರ್ಶಿಸಿದುವು. ಬಹುತೇಕ ತೆಲುಗು ಕಾಮಿಡಿಗಳು ಈಗಾಗಲೇ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿತ ಸಿನಿಮಾಚರಿತ್ರೆ, ನಾಯಕತನ ಅಥವಾ ಸ್ಟಾರ್ ಸಿಸ್ಟಮ್, ತೆಲುಗುತನ, ಸ್ಟೇಟ್ ಮತ್ತು ಅದು ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿದ್ದ

ಅಧಿಕಾರದ ಸಾಂಸ್ಥಿಕತೆಯನ್ನು ಮುರಿದವು. ಕಾಮಿಡಿಗಳ ಬಹುತೇಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಅದಾಗಲೇ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗಿದ್ದ ನಿಯಮಗಳನ್ನೂ ಮುರಿದವು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ತತ್ ಕ್ಷಣ ಈ ರೀತಿಯ ಒಂದು ಮುರಿತವನ್ನು ಬಯಸದಿದ್ದರೂ ಕೂಡಾ ಕ್ರಮೇಣ ಮುರಿತದ ಖುಷಿಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದುವು. ಕಾಮಿಡಿ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಬಗೆಗೆ ತಾತ್ವೀಕರಿಸಿದ ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅವಲೋಕನಗಳನ್ನೂ ಮೀರಿ, ಅವುಗಳ ಅಳತೆಗೆ ಸಿಲುಕದೆ ಇವುಗಳು ಸಾಗಿದುವು.[7] (ಉಂಬರ್ಟೋ 1984:2–10). ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ಸತತವಾಗಿ ಈ ರೀತಿಯ ಕಾಮಿಡಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು ನಿಯಮವನ್ನು ಭಂಜಿಸುವುದನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಭರಪೂರವಾಗಿ ಸ್ವಾಗತಿಸಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದರು. ಕಾಮಿಡಿಗಳು ಬಹುತೇಕ ಆಗಿನ ತೆಲುಗಿನ ತಾರಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಆಗಿನ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಮುಗುಮ್ಮಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಿದುವು. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ತೆಲುಗು ಕಾಮಿಡಿಯು ಅತ್ಯಂತ ವೈಬ್ರಂಟ್ ಆದಂತಹ ಕಾಮಿಡಿ ನಾಯಕರ ಪಡೆಯನ್ನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದುವು. ಕಾಮಿಡಿಗಳು ಆಧುನಿಕತೆಗೆ ಕೂಡಾ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ನಿರ್ಭಿಡೆಯಿಂದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದುವು. ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜದ ಒಂದು ಆನುಷಂಗಿಕ ಲಕ್ಷಣವಾದ ಜಾತಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಕರಾಳ ವಿಕರಾಳತೆಯ ಬಗೆಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಪರೋಕ್ಷ ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಕ್ರಮದ ಮೂಲಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದುವು. ಕಾಮಿಡಿಯ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡಾ ಜಾತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಸ್ತಾಪವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಸಿನಿಮಾದ ಒಳಗಡೆಯೇ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಬಳಸಿ ಅದನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಲಾಯಿತು. ಅಂತಹ ಒಂದು ತಂತ್ರವೆಂದರೆ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕ ತೆಲುಗು ತಾರಾವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಬಹುಮುಖ್ಯ ನಟರಾದಂತಹ ಎನ್.ಟಿ.ಆರ್ ಜಾತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಈಗಾಗಲೇ ತನ್ನ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದ ಮಾತುಗಳನ್ನೇ ವಿಡಂಬಿಸುವ ಮೂಲಕ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ತೆಲುಗು ಕಾಮಿಡಿಗಳು 1980ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಈ ಮೂಲಕ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿದ್ಯಮಾನಗಳಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದುವು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸರ್ಕಾರದ ನೀತಿಯನ್ನೂ ವಿಮರ್ಶಿಸುವ ಮತ್ತು ಅದುವರೆಗಿನ ಎನ್.ಟಿ.ಆರ್ ಮಾದರಿಯ ಆದರ್ಶಮಯ ಹಾಗೂ ಇತ್ಯಾತ್ಮಕ ನಾಯಕನ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡಿ ಮುರಿದುವು. ಕ್ರಮೇಣ ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ತೆಲುಗು ತಾರಾವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ತಾರಾ ಪ್ರಭಾವಳಿಯ ಮುರಿತ ಎಷ್ಟರವರೆಗೆ ಮುಂದುವರಿಯಿತೆಂದರೆ ಚಿರಂಜೀವಿಯಂತಹ ನಾಯಕ ನಟನೂ ಕೂಡಾ ನಟನೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಸಕ್ರಿಯ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವಂತಾಯಿತು. ಸುಮಾರು 1950ರಿಂದ ಆರಂಭವಾಗಿ 1980ರ ವರೆಗಿನ ತೆಲುಗು ಸಿನಿಮಾಕ್ಕೆ ರಾಷ್ಟ್ರ ಹಾಗೂ ತೆಲುಗುತನವಷ್ಟೇ ಕಾಳಜಿಯಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ನಂತರದ ಕಾಮಿಡಿಗಳು ಅದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಒಂದು ಬಹುರೂಪಿ ಸವ್ಯಸಾಚಿತ್ವದ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿದುವು.

5.3 ಕನ್ನಡ ಕಾಮಿಡಿ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಚರಿತ್ರೆ, ಕಾಳಜಿ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ

ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದರೆ ಸುಮಾರು 1950ರಿಂದ 1980ರ ವರೆಗೆ ಉಪಕಥನಗಳ ಕಾಮಿಡಿ ಅಥವಾ ಸಮಾನಾಂತರ ಧಾರೆಯ ಹಾಸ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳು ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ (ವಿಜಯಾ, ಸಿಂಗ್, ರಾವ್ 2001:302). ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಾಮಿಡಿ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಬಂದರೂ ಕೂಡಾ ಅವು ಮುಖ್ಯ ಕಥನಗಳಾಗದೇ ಒಂದೋ ಶೃಂಗಾರ ಅಥವಾ ಸಂಸಾರದ ಜತೆಗೆ ಅನುರೂಪವಾಗಿ ಅಥವಾ ಪೂರಕವಾದ ಅಥವಾ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅಧೀನವಾದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಆ ಹೊತ್ತಿನ ಹಾಸ್ಯ ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಕೇಂದ್ರಿತವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಅಥವಾ ಹಾಸ್ಯ ಸಿನಿಮಾಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಒಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲವಾಗಿತ್ತು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆಗಿನ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಶೃಂಗಾರ, ವೀರ, ಕರುಣ, ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾ ಮುಂತಾದ ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಒಂದು: ಮುಖ್ಯ ನಟನ ಮುಖ್ಯ ಕಥನಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಹಾಸ್ಯ ಒದಗುತ್ತಿದ್ದ ಅಂದರೆ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಅವರ **'ಲಗ್ನಪತ್ರಿಕೆ'** ಮತ್ತು **'ಎಮ್ಮೆ ತಮ್ಮಣ್ಣ'** ರೀತಿಯ ಮಾದರಿಗಳು. ಎರಡು: ಇದನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದ ದ್ವಾರಕೀಶ್‌ರಂತಹ ನಟರು ಹಾಸ್ಯವನ್ನೇ ವಸ್ತು ಕಥನವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡ ಮಾದರಿಗಳು. ಮೂರು: ಇದಲ್ಲದೇ ಇವೆರಡನ್ನೂ ಮೀರಿದ ನರಸಿಂಹರಾಜು ರೀತಿಯ ಉಪಕಥನ ಮತ್ತು ಉಪಕೇಂದ್ರ ಕಥನಗಳ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒದಗಿದ ಮಾದರಿಗಳು. ಇಂತಹ ಮಾದರಿಗಳು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ಅಖಿಲ ಭಾರತೀಯತೆಯನ್ನು ಕೂಡಾ ಸಾಧಿಸಿದ್ದುವು. ರಾಜಕುಮಾರ್ ಮಾದರಿಯ ಹಾಸ್ಯ ಕಥನಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯವು ಕೇವಲ ಬಂದು ಹೋಗುವ ಮತ್ತು ಪಾಸಿಂಗ್ ರೆಫರನ್ಸ್ ರೀತಿಯದಷ್ಟಾಗಿತ್ತೇ ಹೊರತು ಒಂದು ಸಮಗ್ರ ಮತ್ತು ಅನುಷಂಗಿಕ ನೆಲೆಯದಾಗಿರಲಿಲ್ಲವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಒಂದು ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಹೇಳಿಕೆ, ವಾದ ಮತ್ತು ತರ್ಕಗಳನ್ನು ಕೂಡಾ ಅವುಗಳ ಮೂಲಕ ನಾವು ಸೃಷ್ಟಿಸುವಂತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಇವುಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯ ಹಾಸ್ಯದ ಗಂಭೀರ ಹಾಗೂ ಸಮಗ್ರ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಂತೆಯೂ ಕಾಣುವಂತಿಲ್ಲ. ಇದರ ಜತೆಯಲ್ಲೇ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್‌ರಂತಹ ನಾಯಕರನ್ನು ಈ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಕೂಡಾ ಕೆಲವು ತೊಡಕುಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ[8]. ಯಾಕೆಂದರೆ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಮತ್ತು ಅವರ ಅಭಿನೀತ ಪಾತ್ರಗಳ ಹಿಂದೆ ನೈತಿಕತೆ ಅಥವಾ ಆ ರೀತಿಯ ಒಂದು ಕಲ್ಪಿತ ಪ್ರಭಾವಳಿ ಹಾಗೂ ಅದರ ಮೇಲಿನ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖವಾದ ವರ್ಚಸ್ಸಿನ ವಿನ್ಯಾಸದ ರಾಜಕಾರಣವಿತ್ತು (ಪ್ರಸಾದ್ 2014:88–119). ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಹಾಸ್ಯಗಳು ಸಾಧಿಸಬಹುದಾದ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ಬಂಡಾಯವೂ ಕೂಡಾ ಈ ರೀತಿಯ ಕಥನಗಳ ಮೂಲಕ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ.

ನಿಯೋ ಕಾಮಿಡಿಗಿಂತ ಹಳೆಯದಾದ ಕಾಮಿಡಿಗಳು ಸಮಾಜದ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡಿರಲಿಲ್ಲವಾಗಿತ್ತು. ಪೇಟೆಯ ಅಥವಾ ನಗರದ ಒಂದು ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯಾಗಿ ಅದು ಗ್ರಾಮೀಣ ಅಥವಾ ಗ್ರಾಮ್ಯ ಜನಜೀವನ ಹಾಗೂ ಬಗೆಯನ್ನೂ ಮೂದಲಿಸುತ್ತಿತ್ತು ಅಷ್ಟೇ. ಅದು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮದ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ರಂಜಕವಾಗಿ ಹಾಗೂ ತಮಾಷೆಯಿಂದ ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತು. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮೀಣ ಮುಗ್ಧತೆಯೂ ಕೂಡಾ ನಗರವನ್ನು, ನಗರದ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗವನ್ನೂ ತಮಾಷೆಯಿಂದ ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತು. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಳ್ಳಿ, ಹಳ್ಳಿಯ ಹುಡುಗ ಅಥವಾ ಹುಡುಗಿಯು ನಗರವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾ, ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುತ್ತಾ, ಅದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ನಗರವನ್ನೂ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುತ್ತಾ ನಗರದ ಹುಡುಗ ಅಥವಾ ಹುಡುಗಿ ಮತ್ತು ನಗರಕ್ಕೆ ಹಾತೊರೆಯುವ ಕ್ರಮ ಸ್ವರೂಪವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಇಂತಹ ಪರಸ್ಪರ ಗೇಲಿಯು ಎರಡು ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಅಥವಾ ವಿರುದ್ಧಾತ್ಮಕವಾದ ಮೌಲ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನೂ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಒಂದು: ಈ ಹಳ್ಳಿಯು ಸುಂದರವಾದ, ನೈತಿಕವಾದ, ಶುಭ್ರ ಮತ್ತು ಮಾದರಿ ಎನ್ನುವ ನೀತಿಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಮಾದರಿಯಾದರೆ, ಎರಡು: ನಗರವು ತುಸುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅನೈತಿಕವಾದ, ಅಶುಭ್ರವಾದ, ಅನೈತಿಕ ಮತ್ತು ಅಶುದ್ಧತೆಯ ಮಾದರಿಯಾಗಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದರ ಪ್ರತಿಫಲನಗಳಾಗಿದ್ದುವು. ಪಟ್ಟಣ ಅಥವಾ ನಗರವು ನಾಜೂಕಿನ ಜನರ ಆಗರವಾಗಿಯೂ ನಾಜೂಕಿನ ನೆಲೆಯಾಗಿಯೂ, ಗೋಸುಂಬೆತನ ಮತ್ತು ಆಷಾಢಭೂತಿತನಕ್ಕೆ ಮಾದರಿಯೆಂಬಂತಿತ್ತು. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವಾಗಿ ನಾವು ಗ್ರಹಿಸುವ ಅಥವಾ ಜಗತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವ ಜನಪ್ರಿಯವಾದಂತಹ ಲೋಕಜ್ಞಾನದ ಮಾದರಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿತ್ತು. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಗೇಲಿ ಇದ್ದಾಗ್ಯೂ ಕೂಡಾ ಹಾಸ್ಯವು ಪ್ರೀತಿಯೊಂದಿಗೇನೇ ಸಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಪ್ರೀತಿಯೆಂಬ ಪ್ರಧಾನವಾದಂತಹ ಜಾನ್ರಾಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ಬಗೆಗೆ ಅದು ಅಧೀನವಾದಂತಹ ಅನುರೂಪವಾದಂತಹ ಸಹಚರನಾಗಿತ್ತು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಈ ಮಾದರಿಯ ಹಾಸ್ಯವು ಆ ಕಾಲದ ತುಂಬಾ ಪ್ರಮುಖವಾದಂತಹ ಮಾರುಕಟ್ಟೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೇಲಿನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ರೂಪಕವೂ ಆಗಿದೆ ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ (ಪ್ರಸಾದ್ 2000:30). ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಆಗಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನೋಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಅದು ನಮಗೆ ನೆನಪಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಜಗತ್ತಿನ ಯಾವುದೇ ಭೂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಹೊಂದಿರಬಹುದಾದ ಸಹಜ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದಂತಹ ಲಕ್ಷಣವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಈ ಹೊತ್ತಿನ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಗಳೂ ಕೂಡಾ ಅತ್ಯಂತ ನಿರ್ದಯವಾಗಿ ಈ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ನಗರವನ್ನು ಎದುರುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ಬದಲಿಗೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಕ್ಯಾರೆಟ್ ಮತ್ತು ಕೋಲು ಮಾದರಿ ಅಥವಾ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಿ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಡಂಬನೆಯನ್ನೂ ಗೈಯುತ್ತಾ, ಇನ್ನೊಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸಂಗತಿಯ ವಿರುದ್ಧ ವಿಡಂಬನೆಗೈಯಲಾಯ್ತೋ ಅದರ ಜತೆಗೇನೇ ವಿಲೀನವಾಗುವ, ಒಂದಾಗುವ, ಸಂಧಾನಿಸುವ ಮತ್ತು

ಸಮರಸಗೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿತ್ತು. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮವು ಪೇಟೆ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮವರ್ಗವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದ್ದಾಗ್ಯೂ ಕೂಡಾ ಅದರ ಪ್ರಬಲವಾದ ಆಕರ್ಷಣೆ ಮತ್ತು ಗುರುತ್ವದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಆಗಿನ ನಿಯೋ–ಕಾಮಿಡಿಯೇತರ ಅಥವಾ ಒಂದು ಉಪಹಾಸ್ಯದ ಸ್ಥಾನಮಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ಆಗಿನ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಗಳೂ ಕೂಡಾ ಅತೀವವಾಗಿ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗ, ಪೇಟೆಯ ಆಕರ್ಷಣೆಯ ಕಥನದ ಸುತ್ತಮುತ್ತ ಅದನ್ನು ಆವರಿಸಿ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಮಧ್ಯಮವರ್ಗ, ನಗರದ ಜೀವನಕ್ರಮ, ಆಹಾರ, ವಿಹಾರ, ವಿಚಾರಗಳನ್ನೂ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮೀಣರು ತಮ್ಮ ಮುಗ್ಧತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡೇ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಒಂದು ರೀತಿ ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಈ ಹಾಸ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದಾದ ಸಭ್ಯತೆಯ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಮೀರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ರೀತಿಯ ಮೀರುವಿಕೆಯ ಅಸಾಧ್ಯತೆಯ ಕುರಿತ ಒಂದು ಕಾರಣವನ್ನು ಈ ಮೇಲೆ ಚರ್ಚಿಸಿದ ಆಕರ್ಷಣೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನಾವು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದಾದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಹಾಸ್ಯವು ಪ್ರಧಾನವಾದ ಸಿನಿಮಾದ ಬಗೆಯಾಗಿರದೇ ಅದು ಆಗಷ್ಟೇ ಹುಟ್ಟಿ ತನ್ನ ಶೈಶವವನ್ನು ಕಳೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಮತ್ತು ಅಂತಹ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ತಾನು ತೋರಬೇಕಾದ ವಿನಯವನ್ನು ತೋರಿ ತಾನು ಬೆಳೆಯಬೇಕಾದಂತಹ ರೀತಿಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಇನ್ನೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ತಿಳಿಹಾಸ್ಯ ಹಾಗೂ ಉಪಹಾಸ್ಯದಂತಹ ಕಾಮಿಡಿಗಳು ಈಗಾಗಲೇ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಉದಾತ್ತನಾಯಕ ಅಥವಾ ಇತ್ಯಾತ್ಮಕ ನಾಯಕ, ಕೌಟುಂಬಿಕ, ಕುಟುಂಬ ಸಹಿತ ಮನರಂಜನೆಯ, ಪ್ರೀತಿ, ಪ್ರಣಯ ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕತೆ ಮುಂತಾದ ಜಾನ್ರಾ ಅಥವಾ ಬಗೆಗಳ ಎದುರು ಸೆಣಸಾಡಿ ತಮ್ಮನ್ನು ಉಪಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಿತ್ತು. ಅಂತಹ ಸೆಣಸಾಟ ಮತ್ತು ಸಂಘರ್ಷದಲ್ಲಿ ಹೋರಾಡಿ ಹೊಂದಬೇಕಾದ ಜಯದ ಖಾತ್ರಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಕೂಡಾ ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಮಾನವಿತ್ತು. ಅಂತಹ ಜಯದ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರಮುಖ ವಿಶ್ವಾಸವಾದ ಜನ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮತ್ತು ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯೂ ಕೂಡಾ ಅದಕ್ಕಿನ್ನೂ ಸಿದ್ಧವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಒಂದು ರಾಜಿಯಾಗದ, ತೀರದ ಮತ್ತು ಅಸ್ಖಲಿತ ಹೋರಾಟಕ್ಕೂ ಕೂಡಾ ಈ ಬಗೆಯ ಹಾಸ್ಯದ ಮಾದರಿಯು ಅಣಿಗೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಈ ಹಾಸ್ಯವು ನಗರದ ಜತೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿದ್ದ ಸ್ವರೂಪವಾದ ಸಭ್ಯತೆಯು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಡಿಪ್ಲಮ್ಯಾಟಿಕ್ ಆದ ಅಥವಾ ಒಂದು ಸಂಧಾನಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಯದೇ ಆಗಿತ್ತು.

ಈ ಹೊತ್ತಿನ ಅಂದರೆ ಸಮಕಾಲೀನ ನಿಯೋ–ಕಾಮಿಡಿಯೇತರ ಹಾಸ್ಯವು ಸಪಾಟಾಗಿ ಗ್ರಾಮಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿತ್ತು. ಗ್ರಾಮಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಅತಿ ರಮ್ಯತೆಯಿಂದ, ಊಹೆಯಿಂದ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ವೈಭವದಿಂದ ಅವುಗಳ ಚಿತ್ರಣ ಸಾಗಿದ್ದುವು. ಒಂದು ರೀತಿಯ ಅತಿಯಾದ ಆದರ್ಶವು ಈ ರೀತಿಯ ಕಥನಗಳ ಹಿಂದಿನ ಮುಖ್ಯ

ತಿರುಳಾಗಿದ್ದುವು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳ ವರ್ತನೆ, ಸ್ವಭಾವ ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಅಂದರೆ ನಗರಗಳನ್ನು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ರಮ್ಯವಾಗಿ ಇವುಗಳು ಆದರ್ಶೀಕರಿಸಿದ್ದುವು. ಇಂತಹ ಆದರ್ಶೀಕರಣದ ಹಿಂದೆ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹಳ್ಳಿ ತಾನು ಹೊಂದಿದ್ದ ನೈಚ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಮೀರುವ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಇರುವ ಒಂದು ಸಮಕಾಲೀನತೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಹಾಗೂ ನೆಲೆಯಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಭಾರತದ ಹಳ್ಳಿಗಳ ಮತ್ತು ಹಳ್ಳಿಗರ ಒಂದು ತೀರದ ಸೋಸಿಯಾಲಜಿಯ ತೀವ್ರತೆಯೂ ಆಗಿ ಇದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹಳ್ಳಿಯ ಇಂತಹ ನೈಚ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಹಿಂದೆ ಅದು ತಾನು ಅಡಗಿಸಿಕೊಂಡ ರೂಕ್ಷತೆ, ಜಾತೀಯ ಸಂರಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿಕೃತಿಗಳಾದ ಮಡಿ ಮೈಲಿಗೆ, ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತೆ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಹಾಗೂ ಲಿಂಗೀಯ ಅಸಮಾನತೆ ಮತ್ತು ಪುರುಷ ಪ್ರಧಾನತೆ ಮುಂತಾದ ವಿಪರೀತವಾದ ಮನುಷ್ಯನ ಘನತೆಯ ವಿರುದ್ಧದ ಸಂಗತಿಗಳಿಂದ ಉಂಟಾದುದಾಗಿತ್ತು. ಯಾವ ಭಾರತೀಯ ಹಳ್ಳಿಯೂ ಕೂಡಾ ಅತ್ಯಂತ ಸಪಾಟಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದು ಜಾತಿಯ ಬಿಲವೂ ಆಗಿದ್ದುವು (ಅಂಬೇಡ್ಕರ್ 2015:32). ಹೆಣ್ಣು ಶಿಶುಹತ್ಯೆ, ಸತೀಪದ್ಧತಿ, ಭ್ರೂಣಹತ್ಯೆಯಂತಹ ಸ್ತ್ರೀಜೀವ ವಿರುದ್ಧದ ಅಥವಾ ಒಂದು ಸಿದ್ಧ ಮಾದರಿಯ ಸ್ತ್ರೀವಾದವು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಗ್ರಹಿಸಿ ತನ್ನ ಪ್ರಮುಖ ಕಾಳಜಿಯನ್ನಾಗಿಸಬಹುದಾದ ಅಥವಾ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮತ್ತು ತಕರಾರುಗಳೂ ಕೂಡಾ ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿದ್ದುವು. ಭಾರತೀಯ ಗ್ರಾಮಗಳು ಪುರುಷ ಪ್ರಧಾನತೆಯ ಮಹಾಕೂಪವೇ ಆಗಿದ್ದುವು. ಅಲ್ಲಿ ಬಡತನ, ಅಶುಚಿ, ಮಲಿನತೆ ಮುಂತಾದ ಅನೇಕ ಭೌತಿಕ ಮತ್ತು ಅಭೌತಿಕವಾದ ಕ್ಲೇಶಗಳಿದ್ದುವು.ಆದರೆ ಭಾರತದ ಹಳ್ಳಿಗಳ ಬಗೆಗೆ ಭಾರತೀಯರಿಂದ ಹಿಡಿದು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರವರೆಗೆ ಬಹುತೇಕರ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಕೂಡಾ ರಮ್ಯವಾಗಿಯೇ ಇವೆ. ಕೆಲವೊಬ್ಬರಂತೂ ಅದ್ಭುತ ರಮ್ಯವಾಗಿ (ಫ್ಯಾಂಟಸಿ) ಅವುಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಆ ತೆರನಾದ ಸ್ಥಿತಿ ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿರಲಿಲ್ಲ. ಇನ್ನೂ ಕೆಲವರು ಋಣಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ರಮ್ಯವಾಗಿಯೂ ಗ್ರಹಿಸಿದರು. ಕೆಲವು ಚರಿತ್ರಕಾರರು, ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಮತ್ತು ಗ್ರಾಮಾಧ್ಯಯನ ಪಂಡಿತರು 19ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹೀ, ಆಧುನಿಕತೆ ಇಂತಹ ಹಳ್ಳಿ ಮತ್ತು ಹಳ್ಳಿಯ ಸಮಾಜವನ್ನು ಸಂಯೋಗಿಸಿದಾಗ ಉಂಟಾದ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರ ಮತ್ತು ಅದು ತನ್ಮೂಲಕ ಹುಟ್ಟಿಸಿದ ಅವತಾರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಗಮನಿಸಿದರು. ಭಾರತೀಯ ಗ್ರಾಮ ಅವುಗಳ ಸ್ವರೂಪದ ಮೇಲೆ ಮಾರ್ಕ್ಸ್, ವೆಬರ್ ಮತ್ತು ಡರ್ಖೀಮ್ ಮೊದಲಾದವರು ಅತ್ಯಂತ ತಾತ್ಪೂರ್ತಿಕವಾಗಿಯೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯಿಸಿದರು. ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಇದೇ ಮಾದರಿಯು ಕಾಣಿಸಿತು. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ ಎಂ.ಎನ್. ಶ್ರೀನಿವಾಸ್‌ರವರ 'ರಿಮೆಂಬರ್ಡ್ ವಿಲೇಜ್' ಮಾದರಿಯೂ ಕೂಡಾ ಇದೇ ತೆರನಾದುದು.[9] ಹಳ್ಳಿಯ ಹಸಿಹಸಿ ಸತ್ಯಗಳು, ರೂಕ್ಷತೆ, ಜಾತೀಯತೆ, ಲಿಂಗ ಅಸಮಾನತೆ ಇತ್ಯಾದಿಯನ್ನು ಅವು ಯಾವ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೂ ಜಾಹೀರು ಮಾಡಲಿಲ್ಲವಷ್ಟೇ. ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡದ

ಸೃಜನಶೀಲ ನೆಲೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾಗಳೂ ಕೂಡಾ ಇದೇ ಹಾದಿಯನ್ನು ತುಳಿದುವು. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ದಲಿತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂವೇದನೆಯು ಸ್ವಾಯತ್ತವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲು ಸುಮಾರು 1980ರವರೆಗೂ ಕಾಯಬೇಕಾಯಿತು. ಸಿನಿಮಾಕ್ಕೆ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಜತೆಯಲ್ಲಿನ ಕಾರ್ಯಕಾರಣತೆಯ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಮಾರುಕಟ್ಟೆ ಮತ್ತು ಲಾಭ ತರುವ ಉದ್ದಿಮೆ ಮತ್ತು ಬಂಡವಾಳದ ಆಯಾಮವಿದೆಯಾದರೂ ಸಹ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸುಮಾರು 1980ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ಬಂದ ದಲಿತ ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯದವರೆಗೂ ತನ್ನ ಹರಿತವಾದ ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕ ನಿಲುವುಗಳ ಮೂಲಕ ತನ್ನನ್ನು ಕೊಡವಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡವೆಂಬ ಪ್ರದೇಶ ಅಥವಾ ತೆಲುಗೆಂಬ ಪ್ರದೇಶ ಮತ್ತದರ ರಾಜಕಾರಣವು ಬೃಹತ್ತಾದ ಮತ್ತು ಒಂದು ಸಮಗ್ರ ಅಖಿಲಭಾರತೀಯತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಭಾರತದಂತಹ ದೇಶ ಅಥವಾ ರಾಜಕೀಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಪಡೆದಿರುವುದನ್ನೂ ಈ ಸಂದರ್ಭ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಗ್ರಾಮಗಳು ತಮ್ಮ ನೈಚ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಅಂತಹ ಮಾನಸಿಕತೆಯನ್ನು ಮೀರಲು ಆದರ್ಶೀಕೃತಗೊಂಡವು.

ಎಂಭತ್ತರ ದಶಕದ ನಿಯೋ-ಕಾಮಿಡಿಯು ಮೊದಲಿನ ಸ್ತರದ ತೆಳು ಕಾಮಿಡಿ ಮತ್ತು ಹಾಸ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷಿಯಾಯ್ತು. ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಷೆ, ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಕಾರ ಒದಗಿತು. ತೆಲುಗು ಮತ್ತು ತಮಿಳಿನ ನಿಯೋಕಾಮಿಡಿಗಳು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಶಕ್ತಿಯುತವಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬಂದುವು. ಅವುಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಾಂಸ್ಥಿಕವಾದಂತಹ ಅನೇಕ ಅಧಿಕಾರ ಕೇಂದ್ರಗಳನ್ನು ಎದುರುಗೊಂಡುವು. ವಿಡಂಬನೆ, ವ್ಯಂಗ್ಯ, ತಮಾಷೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅವುಗಳು ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿದುವು. ತೆಲುಗು ನಿಯೋ ಕಾಮಿಡಿಗಳು ಸಾಯಿಬಾಬಾನಂತಹ ಅತ್ಯಂತ ಸಾಂಸ್ಥಿಕವಾದಂತಹ ಧಾರ್ಮಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರಕೇಂದ್ರವನ್ನು ತರಾಟೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡುವು. ಇಂತಹ ವಿಡಂಬನೆಗಳಿಗಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಚಲನಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲಾಯ್ತು. ಇವುಗಳು ಮೊದಮೊದಲು ತೆಲುಗು ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ ತುಸು ಕೊಸರಿಕೊಂಡೇ ಕಾಣಿಸಿದುವು. ಮೊದಲ ಕೆಲವು ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಗೆ ತುಸು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಸ್ಪಂದನೆ ಸಿಕ್ಕಿದಾಗ ಅವುಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದು ನಂತರ ತಮ್ಮ ಮಹಾಯಾನವನ್ನು ಅವುಗಳು ಆರಂಭಿಸಿದುವು. ಕ್ರಮೇಣ ಬಹುತೇಕ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ನಿಯೋ-ಕಾಮಿಡಿಯು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರಂಭಿಸಿತು. ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನೂ ಕೂಡಾ ನಿಯೋ ಕಾಮಿಡಿ ಪಡೆಯಿತು. ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಸಿನಿಮಾ ಜಾನ್ರಾವಾಗಿ ಇವುಗಳು ಹೊರ ಹೊಮ್ಮಿ ಒಂದು ವಿನೂತನವಾದ ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಇವುಗಳ ಮೂಲಕ ಪಸರಿಸಿತು. ಆದರೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ತೆಲುಗು-ತಮಿಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ನಿಯೋ ಕಾಮಿಡಿಯು ಒದಗಿತು. ಇಲ್ಲಿ ತಮಿಳು-ತೆಲುಗು ಮಾದರಿಗಳು

ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ಕೇಂದ್ರಗಳನ್ನು ಕಾಡುವ ಮತ್ತು ವಿಡಂಬಿಸುವ ಮಾದರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಉಗಮಿಸಿ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸಿದುವು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಆಂಶಿಕ ಅಥವಾ ಭಾಗಶಃ ಈ ರೀತಿಯ ಕಥನಗಳು ಬಂದುವು. ಇದಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಕಾರಣವೂ ಇದೆ. ತೆಲುಗು ಮತ್ತು ತಮಿಳಿನ ಸಮಾಜವನ್ನು ಕಾಡಿದ ಹಾಗೂ ಬಾಧಿಸಿದ ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ಅಧಿಕಾರ ಕೇಂದ್ರಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಬಲವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದರ ಸಾಂದ್ರತೆ ಮತ್ತು ದಟ್ಟತೆಯಲ್ಲಿನ ಮೃದುತ್ವ ಮತ್ತು ದುರ್ಬಲತೆಯಿಂದಾಗಿ ಮತ್ತು ಜನ-ಅಪ್ರಿಯತೆಯಿಂದಾಗಿ ಅವುಗಳು ಯಾವ ರೀತಿಯ ಗೇಲಿಯನ್ನೂ ತನ್ನ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಯಾವಾಗಲೂ ಈ ರೀತಿಯ ಅತಿಯಾದ ಅಧಿಕಾರದಲ್ಲಿಯೇ ವಿಡಂಬನೆ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ (ನಾಗರಾಜ್ 2006:89). ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮತ್ತು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ ಕೂಡಾ ಇದು ಸತ್ಯವಾದುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಜಾಗತಿಕವಾಗಿ ಸರ್ವ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಾಮಿಡಿ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ ಚಾರ್ಲಿ ಚಾಪ್ಲಿನ್ ಅಂತವರ ಸಿನಿಮಾಗಳೂ ಹಾಗೂ ಬಸ್ಟರ್ ಕೀಟನ್‌ನಂತವರ ಸಿನಿಮಾಗಳೂ ಕೂಡಾ ಇದೇ ಬಗೆಯದು ಮತ್ತು ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದಂತವುಗಳು. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರ ಅತಿಯಾದಾಗ ಅದನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಎದುರಿಸುವುದೂ ಕೂಡಾ ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಅದನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಮತ್ತು ತನ್ಮೂಲಕ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಲು ಕಾಮಿಡಿಯಂತಹ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಸಹಕರಿಸುತ್ತವೆ (ಮಲಾಂಡ್ 1989:32). ಬಹುಶಃ ಜಗತ್ತಿನ ದೊಡ್ಡ ರಾಕ್ಷಸ, ಯುದ್ಧ ಪಿಪಾಸು ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರದ ಅತಿಯೆಂದೇ ಖ್ಯಾತನಾಗಿದ್ದ ಅಡಾಲ್ಫ್ ಹಿಟ್ಲರ್‌ನನ್ನು ಚಾಪ್ಲಿನ್ ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಈ ರೀತಿಯ ತಂತ್ರದ ಮೂಲಕ ತನ್ನ **'ದಿ ಗ್ರೇಟ್ ಡಿಕ್ಟೇಟರ್'** ಸಿನಿಮಾದ ಮೂಲಕ ಎದುರುಗೊಂಡ. ಇಡೀ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಫ್ಯೂರರ್‌ನನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸುತ್ತಾ ವಿಶೇಷ ಆಂಗಿಕತೆ ಮತ್ತು ಹಾವಭಾವದಿಂದ ನಿರಂಕುಶ ಪ್ರಭು ಮತ್ತು ಅವನ ವಿಚಾರವನ್ನು ವಿಧವಿಧವಾಗಿ ಅಣಕಿಸುತ್ತಾ, ಗೇಲಿ ಮಾಡುತ್ತಾ ಆತನ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ಭಂಜಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಆ ಸಿನಿಮಾದ ಹೊರತಾಗಿ ಅಥವಾ ಈ ರೀತಿಯ ಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಮಾದರಿಗಿಂತ ಹೊರತಾದ ಯಾವ ಮುಖಾಮುಖಿಯೂ ಆತನ ವಿರುದ್ಧ ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅಂದರೆ ಹಿಟ್ಲರ್ ಜೀವಂತವಿದ್ದಾಗ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆ ರೀತಿಯ ಬೇರೆಲ್ಲಾ ಅಂದರೆ ಹಾಸ್ಯೇತರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಫ್ಯೂರರ್ ಪುಡಿಗೈಯುತ್ತಿದ್ದ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚಾಣಾಕ್ಷ ಚಾಪ್ಲಿನ್ ಕಾಮಿಡಿಯ ಮೂಲಕ ಇಂತಹ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ. ಇದು ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತದರ ಬಗೆಯೊಂದು ತುತ್ತ ತುದಿಯನ್ನು ತಲುಪಿದಾಗ ಅಥವಾ ತುರೀಯಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ತಲುಪಿದಾಗ ವಿಡಂಬನೆ ಅಥವಾ ಗೇಲಿಯ ಮೂಲಕ ಅದು ತನ್ನ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಪ್ರಕಟೀಕರಣವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಮತ್ತು ಒಂದು ರೀತಿ ತನ್ನನ್ನು ತನ್ನ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಅವಸ್ಥೆಯಿಂದ ವಿಸರ್ಜಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಗೆಯಾಗಿದೆ. ಕಾಮಿಡಿಯು ಹುಟ್ಟುವ ಹಿಂದಿನ ಅಥವಾ ಹಾಸ್ಯ ಸಿನಿಮಾದಂತಹ ಕಲಾ ಚರಿತ್ರೆಯೊಂದು ತಾನು ಸಮಕಾಲೀನವಾದಂತಹ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ

ಜತೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಠ ಮತ್ತು ಅನನ್ಯವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀ ಕಲಾ ಚರಿತ್ರೆಯೂ ಅಂದರೆ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನೊಳಗೊಂಡಂತೆ ಸೃಜನಶೀಲವಾದ ಒಂದು ಚರಿತ್ರೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಚರಿತ್ರೆಯೂ ಅಥವಾ ಒಂದು ನೆಲೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯೂ ಆಗಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾ ಚರಿತ್ರೆ ಅಥವಾ ಸೃಜನಶೀಲ ಮಾಧ್ಯಮದ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅಂತಹ ಸಮಾಜದ ಸಮಾನಾಂತರವಾದ, ಏಕಮುಖಿಯಾದ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಏಕಮುಖೀ ಪ್ರತಿಫಲನದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಮೀರಿದ ಒಂದು ವಿವೇಚನೆಯಿದೆ. ಕಾಮಿಡಿಯು ಚಾಪ್ಲಿನ್ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬರೀ ಅತಿ ಅಧಿಕಾರ ಕೇಂದ್ರದಿಂದಷ್ಟಲ್ಲದೇ ಯಂತ್ರ ನಾಗರೀಕತೆಯ ಅತಿಯಿಂದಲೂ ಹುಟ್ಟಿದೆ. **'ಗ್ರೇಟ್ ಡಿಕ್ಟೇಟರ್'** ಸಿನಿಮಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಚಾಪ್ಲಿನ್ ಗೇಲಿ ಮಾಡುತ್ತಾ ಮಾಡುತ್ತಾ ಕಾಮಿಡಿಯಿಂದ ಒಂದು ಅತಿ ಗಂಭೀರತೆಗೆ ನೆಗೆದು ಸಿನಿಮಾದ ಕೊನೆಗೆ ಅತಿಯಾದ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಮುರಿದು ನಿಲ್ಲುವ ಭಾಷಣ ಮಾಡಿ ಒಂದು ರೀತಿ ಪ್ರವಾದಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಸುಮಾರು 30ರ ದಶಕದ ಕಾಮಿಡಿಯು ಬೇರೆಯದೇ ಆದ ಕಾರ್ಯ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ತನ್ಮೂಲಕ ಸಾಧಿಸಿತು (ಪಾಲ್ 1991:109–130). ಚಾಪ್ಲಿನ್ ತನ್ನ ಸಿನಿಮಾ **'ದಿ ಮಾಡರ್ನ್ ಟೈಮ್ಸ್'** ನಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಆಧುನಿಕ ಯಂತ್ರ ನಾಗರೀಕತೆಯು ಒಂದು ತುರೀಯಾವಸ್ಥೆಗೆ ತಲುಪಿದಾಗ ಅದರ ವಿರುದ್ಧ ಅಂದರೆ ಅಂತಹ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಅತಿರೇಕ ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರದ ವಿರುದ್ಧ ಗೇಲಿ ಮಾಡಿದ ಕಥನವನ್ನಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಂತಹ ಗೇಲಿಯು ಯಾವುದರ ವಿರುದ್ಧ ಮಾಡಲ್ಪಟ್ಟಿದೆಯೋ ಅದರ ವಿರುದ್ಧ ಅಥವಾ ಅದರೊಳಗಿಂದಲೇ ಮೂಡಿ ಬಂದಿತು (ಗನ್ನಿಂಗ್ 2010:12). ಆದರೆ ಚಾಪ್ಲಿನ್ ಕಾಮಿಡಿಯು ತೀರಾ ನಿಯೋ ಕಾಮಿಡಿಯ ಮಾದರಿಯದಾಗಲಿಲ್ಲ. ಬದಲು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾ ಕಾಮಿಡಿಗಳಂತೆ ಸಂಭವಿಸಿದುವು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಚಾಪ್ಲಿನ್‌ನ 'ದಿ ಗ್ರೇಟ್ ಡಿಕ್ಟೇಟರ್' ಸಿನಿಮಾವು ಕ್ಲೈಮ್ಯಾಕ್ಸ್ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಆದರ್ಶಮಯ ಮತ್ತು ಭಾವನಾವಾದಿ ಭಾಷಣದಿಂದ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾ ಕಾಮಿಡಿಯಾಗಿ ಬದಲಾಗಿದ್ದು (ಮೋಲ್, ವೋಲ್ 1994:3–15). ಚಾಪ್ಲಿನ್ ಅವರ ಮೊದಲ ಫೀಛರ್ ಲೆಂತ್ ಕಾಮಿಡಿ ಸಿನಿಮಾವಾದ **'ದಿ ಕಿಡ್'**ನಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡಾ ನಾವು ಇದನ್ನೇ ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದ ನಿಯೋ–ಕಾಮಿಡಿಯು ಧರ್ಮದ ವಿಡಂಬನೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಡೆಸಲಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಕನ್ನಡದ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಸಾಯಿಬಾಬಾನಂತಹ ಧಾರ್ಮಿಕ ತೀವ್ರತೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿರಲಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡದ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಮಂಕುಬೂದಿಯನ್ನೆರಚುವ, ಮ್ಯಾಜಿಕ್–ಯಕ್ಷಿಣಿ ಮೂಲಕ ಭಕ್ತರನ್ನು ಮಂತ್ರಮುಗ್ಧಗೊಳಿಸುವಂತಹ ಧಾರ್ಮಿಕ ನಾಯಕರೇ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಅದೂ ಕೂಡಾ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 1980ರ ಆಸುಪಾಸಿನಲ್ಲಿ ಸಾಯಿಬಾಬಾನಂತಹ ಪ್ರಬಲ, ಪ್ರಭಾವೀ ಮತ್ತು ವರ್ಚಸ್ಸಿನ ಧಾರ್ಮಿಕ ನಾಯಕ ಅಥವಾ ಧರ್ಮ

ಗುರುವೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಈ ರೀತಿಯ ತೀವ್ರತೆ ಮತ್ತು ಅತಿರೇಕದ ಕಾರಣದಿಂದ ತೆಲುಗು, ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಂತ ಗೇಲಿ–ವಿಡಂಬನೆಯ ನಿಯೋಕಾಮಿಡಿಯೂ ಕೂಡಾ ಇಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಲಿಲ್ಲ.

ಕನ್ನಡದ ಕಾಮಿಡಿ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷಿ ಅನನ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುವುದು ಅದರ ಚಿಕಿತ್ಸಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಕಾರಣದಿಂದಲ್ಲ. ಬದಲು ಆಂತರಿಕವಾಗಿ ತಿರುಗಿಕೊಂಡದ್ದರಿಂದ (ನಾಗರಾಜ್ 2006:89). ಒಂದು ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿನ ಹಾಸ್ಯ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿಯ ವಿದ್ಯಮಾನಗಳ ಬಗ್ಗೆ, ಅವನತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾ ಹೋಯಿತು. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ತನ್ನನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಂತಹ ಚಲನಚಿತ್ರ ಇತಿಹಾಸದ ಬಗ್ಗೆ ಅಥವಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಬಗೆಗೆ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾದ ಮತ್ತು ವ್ಯಂಗ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಅವಲೋಕನವನ್ನು ಕೂಡಾ ನಡೆಸಿತು. ಅದುವರೆಗಿನ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಬಗೆಗೆ ಮತ್ತು ಅಂತಹ ಚರಿತ್ರೆಯು ಹೊಂದಿರುವಂತಹ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಾದ ಸಿನಿಮಾದ ಬಗೆಗಳ ಕುರಿತು ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವಾಗಿ ಗೇಲಿಯನ್ನು ಮಾಡಿತು. ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ತಲೆಮಾರನ್ನು ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಿರಿಯರನ್ನು, ಆ ಹಿರೀಕರು ಒಳಗೊಂಡು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸಿನಿಮಾತ್ಮಕವಾದ ವಸ್ತು, ವಿಷಯ ಮತ್ತು ರೂಪಗಳ ಬಗೆಗೆ ವಿಡಂಬಿಸಿತು. ಅದುವರೆಗಿನ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದಂತಹ ವಸ್ತು–ವಿಷಯವಾಗಿದ್ದ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾಗಳೇ ಒಂದು ಆತ್ಯಂತಿಕ ಮತ್ತು ತುರೀಯವಾದ ಗತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ವಿಸರ್ಜಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಕಾಮಿಡಿಗಳು ಒದಗಿದುವು. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ವ್ಯಂಗ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಅವಲೋಕನವೂ ಹೌದದು. ಕನ್ನಡದ ಕಾಮಿಡಿಗಳು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಜೀವನದ ಬಗೆಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಅಥವಾ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಮುಖಾಮುಖಿ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ನಡೆಸಲಿಲ್ಲ. ಬದಲು ಅದುವರೆಗಿನ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯು ಒಳಗೊಂಡಂತಹ ರಚನಾ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನೇ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಗುರಿಯನ್ನಾಗಿಸಿ ಮತ್ತು ವಿಡಂಬಿಸಿ ಈ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ನಡೆಸಿದುವು. ಅದು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಜೀವನದ ಯಥಾವತ್ ಆಶಯವಲ್ಲ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ನಿಯೋ–ಕಾಮಿಡಿ ಅಥವಾ ನವಕಾಮಿಡಿಯು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಬದುಕಿನ ಬಗೆಗಿನ ವ್ಯಂಗ್ಯವೂ ಹಾಗೂ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ವ್ಯಂಗ್ಯವೂ ಆಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡದ ಹೊಸ ಕಾಮಿಡಿಗಳು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡಾ ಆತ್ಮ ಪ್ರತಿಫಲನಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಬಹುಶಃ ಅಂತದ್ದು ನಡೆದಿದ್ದರೆ ಕನ್ನಡದ ನಿಯೋ ಕಾಮಿಡಿಗಳು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಬಗೆಯ ಬೌದ್ಧಿಕವಾದ ಸಾಧನ ಮತ್ತು ಹತ್ಯಾರಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಪ್ರೌಢತೆಯಿಂದಾಗಿ ಚಿತ್ರದ ಸರಳ ಸಹಜತೆ, ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಲಲಿತ ಓಘ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕಥನದ ಮುಗ್ಧತೆಯು ಇದರಿಂದ ಮರೆಯಾಗಬಹುದಿತ್ತು.

ಕ್ರಮೇಣ ಈ ತೆರನಾದ ವ್ಯಂಗ್ಯವೂ ತನ್ನ ಮೊನಚನ್ನೂ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಆತ್ಮ ಪ್ರತಿಫಲನ ಮಾದರಿಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಮಾದರಿಗಳೂ ಕೂಡಾ ಇವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎಂ.ಎಸ್. ಸತ್ಯು ಅವರ **'ಚಿತೆಗೂ ಚಿಂತೆ'** ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇಡೀ ಚಿತೆಗೂ ಚಿಂತೆ ಎಂಬ ಮಾದರಿಯು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಮಾದರಿ ಮತ್ತು ಒಂದು ನೆಲೆಯ ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕತೆಯ ಮೇಲೆ ಅವಲಂಬಿತವಾದುದು. ಸತ್ಯುರವರ ಕಥನ ಮತ್ತು ವಸ್ತುವಿನ ಉಪಚಾರ ಮತ್ತು ಅದರ ಆತ್ಮ ಪ್ರತಿಫಲನಾತ್ಮಕತೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾದುದು. ಒಂದು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಸಂದರ್ಭವು ಯಾವಾಗಲೂ ಕೂಡಾ ಅತ್ಯಂತ ಎಚ್ಚರದಿಂದಿರಲು ಕಾರಣವಾಗುವ ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಎಚ್ಚರದ ಸ್ಥಿತಿಯು ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ವೈಚಾರಿಕ ಭಂಗವನ್ನೂ ಹಾಗೂ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಕಥನದ ಸುಸಂಗತತೆಯ ಮುರಿತವನ್ನೂ ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾದಾಗ ಅದು ತನ್ನ ಸಹಜ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ದೂರ ಸರಿಯುತ್ತದೆ. ಆಗ ಅದು ತನ್ನ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಕೃತಕತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿ ಸಹಜತೆಯಿಂದ ವಿಮುಖವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಕೊನೆಗೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ರಾಜಕೀಯ ಅಣಕವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ನಿಯೋ ಕಾಮಿಡಿಯ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೂ ರಾಜಕೀಯ ಅಣಕದ ಸಿನಿಮಾದ ಮಾದರಿಗೂ ಸಾಕಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಅಣಕಗಳೂ ಕೂಡಾ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಕುರಿತ, ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸೃಜನಶೀಲ ಮಾಧ್ಯಮದ ಕುರಿತ ತಿರಸ್ಕಾರ ಹಾಗೂ ನಿರ್ದೇಶಕನು ವ್ಯಕ್ತಿಗತವಾಗಿ ಹೊಂದುವ ಪ್ರಗತಿಪರ ಧೋರಣೆಯಿಂದ ಅಥವಾ ಒಂದು ರೀತಿಯ ದೊಡ್ಡಸ್ತಿಕೆಯ ಧೋರಣೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿ ನಿರೂಪಣೆ ಮತ್ತು ಕಥನದಲ್ಲಿ ಕೃತಕವಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಜನಪ್ರಿಯ ಕಾಮಿಡಿ ಈ ರೀತಿ ಹುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಸತ್ಯುರವರ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ಕಥನ ತೀರಾ ವಾಚ್ಯವಾದ ರಾಜಕೀಯ ಹೇಳಿಕೆಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒದಗುತ್ತದೆ. ನಿಯೋ ಕಾಮಿಡಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸಾಂದ್ರವಾದ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಜತೆ, ಜನಪ್ರಿಯವೆನ್ನುವ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಜತೆ ಅಪಾರವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನೂ ಹೊಂದಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಜನಪ್ರಿಯ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಜತೆ ಕೊಡು ಕೊಳ್ಳುವಿಕೆ ಹಾಗೂ ಮಥನ ಮೈಥುನತೆಯಿದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಜ್ಞೀಯ ಪ್ರವಾಹದಲ್ಲಿ ಒದಗುವಂತಹ ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕ ದನಿ ಮತ್ತು ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಅವು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಿಯೋ ಕಾಮಿಡಿಗಳು ಸತ್ಯು ಅವರ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅಣಕ ಅಥವಾ ರಾಜಕೀಯ ಅಣಕಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅಂದರೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕ್ಯಾಮರಾವನ್ನು ಬಳಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಚಿತ್ರಕಥೆಯ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲೇ ಕಾಮಿಡಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು ನಿಯೋ ಕಾಮಿಡಿಯ ಸಿದ್ಧ ಸಹಜತೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಕನ್ನಡದ ನಿಯೋಕಾಮಿಡಿಯು ಮಧ್ಯಮವರ್ಗವನ್ನೇ ತನ್ನ ಪ್ರಯೋಗಾಲಯದಂತೆ ಬಳಸುತ್ತದೆ.

ಈ ರೀತಿಯ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಒಳಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ತಲೆಮಾರನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಎದುರುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಒಂದು ತಲೆಮಾರು, ಮತ್ತು ಅದು ಪ್ರತಿನಿಧಿತವಾಗಿದ್ದ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದಂತಹ ಮೌಲ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನೇ ಅದು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ರೀತಿ ಈಗಾಗಲೇ ಸಿದ್ಧ ಮಾದರಿಯ ರೂಪು ಪಡೆದಂತಹ ಮೌಲ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಏನಿದೆ ಅವುಗಳನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಮೂಲಕ ಗಂಭೀರ ಹಾಗೂ ಗಣನೀಯವಾಗಿ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಅದು ನಿಯೋ ಕಾಮಿಡಿ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರಕಾರಗಳ ತೀರದ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯೂ ಆಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದ ನಿಯೋ ಕಾಮಿಡಿಗಳು ಸುಮಾರು 80ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಧುತ್ತನೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಇಂತಹ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿನ್ಯಾಸವೂ ಕೂಡಾ ಇದರ ಮೇಲೆ ಬಹಳ ಗಂಭೀರವಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರಿವೆ. ಅದರ ಜತೆಜತೆಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾದ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿನ ಸೋಸಿಯಾಲಜಿಯೊಂದರ ಭಾಗವಾಗಿರುವ ಮೌಲ್ಯವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಪ್ರತಿನಿಧೀಕರಣವೂ ಕಾರಣವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಕಥನ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾವು 'ಗೌರಿ ಗಣೇಶ' ಸಿನಿಮಾದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗೌರಿಗಣೇಶದಂತೆಯೇ ಒಂದು ನಮೂನೆಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಅನೇಕ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಬಂದುವು. ಗಣೇಶನ ಮದುವೆ (1990), ಗಣೇಶ ಸುಬ್ರಮಣ್ಯ (1992), ಯಾರಿಗೂ ಹೇಳ್ಬೇಡಿ (1994), ಒಂದು ಸಿನಿಮಾ ಕಥೆ (1992), ಗಣೇಶನ ಗಲಾಟೆ (1995), ಗಣೇಶ ಐ ಲವ್ ಯೂ (1997) ಮುಂತಾದ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಬಹುತೇಕ ಇದೇ ರೀತಿಯ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತವು. ಬಹುತೇಕ ಇಂತಹ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಕ ಫಣಿರಾಮಚಂದ್ರ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದರು ಇದಲ್ಲದೇ ಸುಮಾರು 1990ರಲ್ಲಿ ಸಾಯಿಪ್ರಕಾಶ್ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಚಾಲೆಂಜ್ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಹಾಗೂ ಗೋಲ್‌ಮಾಲ್ ರಾಧಾಕೃಷ್ಣ ಕೂಡಾ ಇದೇ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಗೊಂಡವು. ಇದೇ ರೀತಿಯ ಮಾದರಿ ಮತ್ತು ನಿರ್ಮಾಣಗಳು ವ್ಯಸನವಾದಂತಾಗಿ ಸಾಯಿಪ್ರಕಾಶ್ ಗೋಲ್‌ಮಾಲ್ ರಾಧಾಕೃಷ್ಣ ಭಾಗ-2ನ್ನು ಮತ್ತು 1991ರಲ್ಲಿ ಬಿ. ರಾಮಮೂರ್ತಿಯವರು ರೋಲ್ ಕಾಲ್ ರಾಮಕೃಷ್ಣವೆಂಬ ಸಿನಿಮಾವನ್ನೂ ಕೂಡಾ ನಿರ್ಮಿಸಿದರು. ಬಹುಶ: ಮೂರು ಜನ ನಿರ್ದೇಶಕರು 90ರ ದಶಕದ ಮೊದಲರ್ಧದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಇಂತಹ ನಮೂನೆಯ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ಫಣಿರಾಮಚಂದ್ರ, ಸಾಯಿಪ್ರಕಾಶ್ ಮತ್ತು ಬಿ. ರಾಮಮೂರ್ತಿ ಅಂತಹ ಪ್ರಮುಖರು. ಬಿ. ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ಮತ್ತು ಫಣಿರಾಮಚಂದ್ರರಂತವರು ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿದರೂ ಕೂಡಾ ಸಾಯಿಪ್ರಕಾಶ್ ಪುನ: ಪುನ: ಇಂತಹ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬಹುಶ: ಸುಮಾರು 1995ರಲ್ಲಿ ಫಣಿರಾಮಚಂದ್ರ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಗಣೇಶನ ಗಲಾಟೆ ಈ ಮಾದರಿಯ ಕೊನೆಯ ಚಿತ್ರವೆನ್ನಬಹುದು. 1995ರ

ನಂತರವೂ ಕೂಡಾ ಫಣಿರಾಮಚಂದ್ರ ಇದೇ ರೀತಿಯ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿದರೂ (1997ರಲ್ಲಿ ಗಣೇಶ್ ಐ ಲವ್ ಯು) ಗೌರಿಗಣೇಶದ ಪರಿಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಯಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಬದಿಗೆ ಸರಿದುವು. ಸುಮಾರು 1991ರಿಂದ 1995ರವರೆಗೆ ನಾಲ್ಕೈದು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳು ಧುತ್ತೆಂದು ಕಾಣಿಸಿ ಉಲ್ಕೆಯಂತೆ ಮರೆಯಾದುವು. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ರಚನೆ ಮತ್ತು ವಿನ್ಯಾಸದ ಬಗೆಗೆ ಈ ರೀತಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಗೇಲಿ ನಡೆಸಿದ್ದುವು. ಬಹುತೇಕ ವಿದೂಷಕತ್ವವನ್ನು ತಮ್ಮ ಕಥನದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿದುವು. ಇಂತಹ ಕಥನಗಳು ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಅನುಷಂಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಗುಣದಿಂದ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ಅಧಿಕಾರ ಕೇಂದ್ರಗಳನ್ನು ತರಾಟೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡುವು. ಈ ರೀತಿಯ ನಿಯೋ–ಕಾಮಿಡಿಯು, ಕಾಮಿಡಿ ಎಂದು ಕರೆಸಿಕೊಂಡು ಹೊಂದುವ ಅ–ಗಂಭೀರತೆ ಕೂಡಾ ನಿಯೋ ಕಾಮಿಡಿಗೆ ಇಂತಹ ರಿಯಾಯಿತಿಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಆದ್ದಾಗ್ಯೂ ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕರಿಂದ ಐದು ವರ್ಷಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸಾಂದ್ರವಾಗಿ ಹೇಗೆ ಆವಿರ್ಭವಿಸಿದುವು ಎಂಬುದರ ಅವಲೋಕನವೂ ಬಹಳ ಮಹತ್ವವಾದುದು. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಇವೆಲ್ಲಾ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಒಂದು ನಮೂನೆಯಾಗಿ ಗೌರಿ ಗಣೇಶವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೊಳಪಡಿಸಲಾಗುವುದು.

'ಗೌರಿ ಗಣೇಶ'ದಂತಹ ಮಾದರಿಯು ಕನ್ನಡದ ನಿಯೋ ಕಾಮಿಡಿಯ ಸಮಾಜೋ–ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪ್ರಮುಖವಾದ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಭಾರತೀಯ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಬಗೆ ಮತ್ತು ವಸ್ತುವಾದ ರಮ್ಯ ಪ್ರೇಮ ಅಥವಾ ರೊಮಾನ್ಸ್‌ನ ಮಾದರಿ ಮತ್ತು ಅಂತಹ ಮಾದರಿಯು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ನಾಯಕನಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಹಾದಿ ಮತ್ತು ಮಾದರಿಯನ್ನು ಇದು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿಡುತ್ತದೆ. ಸುಮಾರು 1950ರ ಸ್ವತಂತ್ರೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದ ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭ ಹಿಡಿದ ದಾರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ದಾರಿಯನ್ನು ಇದು ತುಳಿಯುತ್ತದೆ. ಬಹುತೇಕ ಸ್ವತಂತ್ರೋತ್ತರ ಹಾಗೂ ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಸಮಾಜಗಳು ಅನುಭವಿಸಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ ಸಮಾಜಗಳೂ ಕೂಡಾ ಕಂಡುಕೊಂಡವು. ಅಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಕಲೋನಿಯಲ್ ಮಾಡರ್ನಿಟಿ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಜರಿತಗಳಿಂದುಂಟಾದ ಕಂದಕವನ್ನು ತುಂಬಿಸುವ ಮತ್ತು ಅದರ ಆಘಾತದಿಂದ ಹೊರಬರುವಂಥಹ ಸ್ಥಿತಿಯ ಕಥನಗಳನ್ನು ಕಂಡವು. ಆಫ್ರಿಕಾದಂತಹ ಸಮಾಜಗಳ ಬಗೆಗೆ ಅನೇಕ ಚಿಂತಕರು ಈ ರೀತಿಯ ಅವಲೋಕನವನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಾರೆ (ಫಾನನ್ 2017:23). ಜಾಗತಿಕವಾಗಿ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹೀ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ತೆಕ್ಕೆಗೆ ಸಿಲುಕಿದ ಬಹುತೇಕ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಕಾಲನಿಗಳು ಅತ್ಯಂತ ವೈವಿಧ್ಯವಾಗಿ ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತವೆ. ಇಂತಹ ಕಾಲನಿಗಳ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮುರಿತದ ಬಗೆಗೆ ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಿಪುಲ

ಜ್ಞಾನಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗಳೇ ಹುಟ್ಟಿದುವು (ಸೈದ್ 2001:36). ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆಫ್ರಿಕಾ, ಏಶ್ಯಾ ಮತ್ತು ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಅಮೇರಿಕಾದ ಸಮಾಜಗಳ ಸ್ಮೃತಿ ಮತ್ತು ಸತ್ವವನ್ನು ಇವುಗಳು ಒಡೆದುದರ ಬಗೆಗೆ ವಿಪುಲವಾದ ವಿಚಾರ ಪ್ರಚೋದಕವಾದ ವಾದಗಳಿವೆ (ಸ್ಪಿವಾಕ್ 1999:83). ಸಿನಿಮಾ ಸೇರಿದಂತೆ ಸೃಜನಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಕಲೆ ಮುಂತಾದ ಆಯಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವಸಾಹತುಶಾಹೀ ಆಕ್ರಮಣಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಬಂದಿತು. ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಥರ್ಡ್ ವರ್ಡ್ ಸಿನಿಮಾ (ಸ್ಟಾಮ್ 1984:50–61) ಮತ್ತು ಥರ್ಡ್ ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶೇಷವಾದ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ (ಎಸ್ತಟಿಕ್ಸ್)ಯನ್ನು ಅದು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ಫ್ರೆಂಚ್ ಕಾಲನಿಯಾಗಿದ್ದ ಅಲ್ಜೀರಿಯಾ, ಸೆನೆಗಲ್ ಮುಂತಾದ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಜಿಬ್ರಿಲ್ ಥ್ಯೋಪ್ ಮ್ಯಾಂಬೆಟ್ಟಿ ಹಾಗೂ ಉಸ್ಮೆನೆ ಸೆಂಬೇನೆಯಂತವರು ಫ್ರೆಂಚ್ ಪ್ರೊಡಕ್ಷನ್ ಹೌಸ್ ಮತ್ತು ವಿತರಣಾ ಜಾಲಗಳನ್ನು ಬಳಸದೇ ಬಹುತೇಕ ಸರ್ವತಂತ್ರ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ತಿಸಿದ ಕಾರಣ ಅಲ್ಲಿನ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರಪಂಚವು ಸ್ವಾಯತ್ತವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದುವು. ಬಹುತೇಕ ಇಂತಹ ಸ್ವತಂತ್ರತೆಯ ಹಿಂದಿನ ಕಾರಣವಾದಂತಹ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿಯು ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಮಾಡಿದಂತಹ ಗಾಯ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾದ ಡಿಸ್‌ಲೊಕೇಶನ್ ಅನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿತ್ತು. ಇದರ ಜತೆಗೆ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿಯು ತಾನು ತೆಕ್ಕೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿದ್ದ ಕಾಲನಿಗಳಲ್ಲಿನ ಅಥವಾ ಅಂತಹ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿನ ಧನಾತ್ಮಕ ಅಥವಾ ಋಣಾತ್ಮಕವಾದಂತಹ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಮೇಲೆ ಮಾರಕವಾದ ಹೊಡೆತವನ್ನು ನೀಡಿತು. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹೀ ಆಧುನಿಕತೆಯು ಕಾಲನಿಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಸಮೂಲ ನಾಶ ಮಾಡಿತು. ಇಂತಹ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಎದುರಿನ ಆಧುನಿಕತೆಯ ನಡುವಿನ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟು ಬಹುತೇಕ ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರಕಾರ ಮತ್ತು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ಅನೇಕ ತಾತ್ವಿಕರು ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪರವಾಗಿಯೂ, ಅನೇಕರು ಆಧುನಿಕತೆಯ ಪರವಾಗಿಯೂ ದನಿಗೂಡಿಸಿದರು. ಇನ್ನೂ ಕೆಲವರು ಅಂದರೆ ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರಮುಖ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳಾದಂತಹ ಜುರ್ಗನ್ ಹೆಬರ್‌ಮಾಸ್ ಮತ್ತು ವಾಲ್ಟರ್ ಬೆಂಜಮನ್ ಮೊದಲಾದವರು ಇವೆರಡರ ನಡುವಿನ ಒಂದು ಅನುಸಂಧಾನದ ಮಾರ್ಗದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡಿದರು (ಒಸ್ಬೋರ್ನ್ 1993:78; ಹೆಬರ್‌ಮಾಸ್ 1987:37). ಆಧುನಿಕತೆಯಷ್ಟೇ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೂ ಕೂಡಾ ಮಹತ್ವವಿದೆಯಾದರೂ ಕಲೋನಿಯಲ್ ಮಾಡರ್ನಿಟಿಯು ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಿತು.[10] ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅವರು ತಂದ ಆಧುನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ, ವೈದ್ಯಪದ್ಧತಿ, ಸಾಂಸದೀಯ–ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವೀಯ ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ವೈಚಾರಿಕವಾದ ನ್ಯಾಯಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ–ಸಂಹಿತೆಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಈ ಸ್ವರೂಪದವು. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅವುಗಳ ಸಿದ್ಧ ಸಹಜ ಸ್ವರೂಪವಾದ ಏಕರೂಪತೆ ಮತ್ತು ಅವುಗಳು ಕ್ರಮೇಣ ಸಾಧಿಸಿದ ಯಜಮಾನಿಕೆ ಮತ್ತಿವುಗಳ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಭಾರತ ಮತ್ತು

ಆಫ್ರಿಕಾದಂತಹ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯ ವಿಶ್ವವನ್ನು ಅವುಗಳು ನಿವಾರಿಸಿದ್ದು ಮಾತ್ರ ಅತ್ಯಂತ ಆತಂಕಕಾರೀ ಹಾಗೂ ಅಪಾಯವೆನ್ನುವ ನೆಲೆಗೆ ಇಳಿಸಿದ್ದರ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೀಷಿನ ಯಜಮಾನಿಕೆಯ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಇದೆಷ್ಟೋ ದೇಶ ಭಾಷೆಗಳು ಮತ್ತು ಬೋಲಿಗಳು ಸತ್ತಿವೆ ಹಾಗೂ ಇಂದಿಗೂ ಸಾಯುತ್ತಿವೆ. ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಎಂದರೆ ಬರೀ ಭಾಷೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಬದಲು ಅದು ಒಂದು ಭೌತಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದರ ಪ್ರತೀಕ ಕೂಡಾ ಹೌದು. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಾರತದಂತಹ ಪ್ರದೇಶ ವಿಶಿಷ್ಠವಾದಂತಹ ಅನೇಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ರೀತಿ ರಿವಾಜು, ನುಡಿ, ನಡೆ, ಹಾಡು, ಹಸೆ, ಮತ, ಆಚಾರ, ಆಹಾರ, ವಿಹಾರ ಹಾಗೂ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಏಕರೂಪೀಗೊಳಿಸಿದೆ. ಅಂದರೆ ಅವುಗಳ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ತಾನು ಕುಳಿತು ಅವುಗಳನ್ನು ಸಪಾಟಾಗಿಸಿದೆ. ಈಶಾನ್ಯ ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹೀ ಪ್ರಾಯೋಜಿತ ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ಮಿಶನರಿಗಳ ಪ್ರವೇಶದಿಂದ ಆರಂಭವಾದ ಕ್ರೈಸ್ತೀಕರಣವು ಅಲ್ಲಿನ ಬುಡಕಟ್ಟು ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಸಮೂಲ ನಾಶ ಮಾಡಿ ಅಲ್ಲಿನ ಸಮುದಾಯೀಯ ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಮತ್ತದರ ವೈವಿಧ್ಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನಾಶಪಡಿಸಿತು. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆ ಎರಡು ಅಲುಗಿನ ಕತ್ತಿಯ ಹಾಗೆ. ಆದರೆ ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿ ಆಧುನಿಕತೆಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ನೀಡಿತು. ರಾಜ್‌ಕಪೂರ್ ಸಿನಿಮಾಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು 1950ರ ದಶಕದ ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇ ಮತ್ತು ಘಟಕ್ ಸಿನಿಮಾಗಳೂ ಕೂಡಾ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಬಗೆಗೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಗತಿ ಮತ್ತು ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದುವು (ವಾಸುದೇವನ್ 2015:163). ಈ ರೀತಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಷಯನಿಷ್ಠತೆಯು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಟ್ರಡಿಷನಲ್ ಫ್ಯೂಡಲ್‌ಗಿಂತ ಹೊರತಾದುದೇ ಆಗಿತ್ತು (ಪ್ರಸಾದ್ 2000:30). ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ರೇಯವರ 'ಟ್ರಲಜಿ', 'ದೇವಿ' ಮತ್ತು ನಂತರದ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ಸಿನಿಮಾವಾದ 'ಚಾರುಲತಾ'ವನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಆಧುನಿಕೀಯ ಅಥವಾ ಮಾಡರ್ನಿಸ್ಟ್ ಎಂದೇ ಕಥಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಂದ್ರೇ ಬಾಝಿನ್ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿದ ರಿಯಲಿಸ್ಟ್ ಮತ್ತು ರಿಯಲಿಸಂನ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಹೆಣಿಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ (ಬಾಝಿನ್ 1971:47). ಇಂತಹ ರಿಯಲಿಸ್ಟ್ ಅಥವಾ ರಿಯಲಿಸ್ಟ್ ಸತ್ಯಾಸತ್ಯತೆಯು ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದಂತಹ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ರೀತಿಯ ರಿಯಾಲಿಟಿಯ ವಿರುದ್ಧದ ಟೀಕೆ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ (ಚಿದಾನಂದ 1980:45). ಕೆಲವು ತಾತ್ವಿಕರ ಪ್ರಕಾರ ಇಂತಹ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಯೋಚನೆ ಮತ್ತು ಕಾರ್ಯ ಯೋಜನೆಯು ಒಂದು ನೆಲೆಯ ಮುಕ್ತಿಯ ನೆಲೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಒಂದು ನೆಲೆಯ ಅಸಂತೋಷದ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಹಾಗೂ ವರ್ತಮಾನವನ್ನು ಮರೆಮಾಚುವ ಸಲುವಾಗಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಅಥವಾ ಅದನ್ನು ಮುಳುಗಿಸಲು ತೋರುವ ಒಂದು ತಂತ್ರದಂತೆಯೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ (ಕವಿರಾಜ್ 1998:56). ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿನ ಮಾಮೂಲಿ ಜಾಗ, ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಅಂದರೆ ರೈಲು, ಟ್ರಾಮ್, ಟೆಲಿಗ್ರಾಫ್ ಮುಂತಾದ ಭೌತಿಕ ಪರಿಸರ ಹಾಗೂ ಹೊಸ

ಮನೋಭಾವ ಹಾಗೂ ಮೌಲ್ಯವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷವನ್ನು ಆಗ್ರಹಿಸಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಕಟಿಸಿ ಇಂತಹ ಕಾಲ ಬಂದಿತು. ಇಂತಹ ಜಾರಿದ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಅದು ತಂದ ಹೊಸ ಕಾಲವು ಆಧುನಿಕತೆಯ ಮೇಲೆ ಬಹಳ ಗಂಭೀರವಾದ ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ ಹೆಬರ್‌ಮಾಸ್‌ನ 'ಆಧುನಿಕತೆಯ ಅಪರಿಪೂರ್ಣ ಯೋಜನೆ'ಯ ಮತ್ತು ಒಂದು ರೀತಿ ಇನ್ನೂ ಮುಗಿಯದ ಚರಿತ್ರೆಯ ಕಾರ್ಯಸೂಚಿಯಂತೆಯೂ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ (ಹೆಬರ್‌ಮಾಸ್ 1987:64). ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದಂತಹ ಈ ರೀತಿಯ ಆಧುನಿಕತೆ ಮೊದಲು ಮನಸಿನಾಳದಲ್ಲಿ ತಾಕಿ ನಂತರ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಯಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿತವಾಯಿತು (ಚಟರ್ಜಿ 1993:82). ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇಯವರ 'ಚಾರುಲತಾ' ಸಿನಿಮಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇದು ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇ ಫ್ರೆಂಚ್ ಸಿನಿಮಾ ನಿರ್ದೇಶಕ ಜಾನ್ ರೆನುವಾ ಜತೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದವರು ಹಾಗೂ ಅವರಿಂದ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವಿತರಾದವರು. ರೆನುವಾ ತಮ್ಮ ಬಹುತೇಕ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ಕುಟುಂಬ ಮತ್ತು ಖಾಸಗೀ ಬದುಕಿನ ಖಾಲೀತನ, ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ನಡುವಿನ ಅಂತರ ಬಂದಾಗಲೆಲ್ಲಾ ಈ ರೀತಿ ಮನೆಯೊಳಗಿನ ಸ್ಪೇಸ್ ಅನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ರೂಪಕಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ರೇ ಕೂಡಾ 'ಚಾರುಲತಾ'ದಲ್ಲಿ ಇದೇ ತಂತ್ರವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹ ಮನೆ ಮತ್ತು ಸ್ಪೇಸ್ ಏನಿದೆ ಅದು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗ ಅಥವಾ ಬಂಗಾಳೀ ಭದ್ರಲೋಕ ಕುಟುಂಬದ ಒಂದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಅದು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಂತಹ ಶೋಷಣೀಯ ಹಾಗೂ ಏಣಿ ಶ್ರೇಣೀಯ ಮೌಲ್ಯವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಾಗಿಯೇ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ (ಸರ್ಕಾರ್ 1989:32). ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳೂ ಕೂಡಾ ಹೊಸ ಮೌಲ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡಿದುವು. ಸುಮಾರು 1950ರ ಆಸುಪಾಸಿನಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆ, ಹೊಸರಾಷ್ಟ್ರದ ಆಶಯಗಳು ಹಾಗೂ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಮೀರಿದ ಹೊಸ ಮೌಲ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಇವುಗಳು ಕಾಳಜಿಯನ್ನು ತೋರಿದುವು. ರಾಜ್‌ಕಪೂರರ ಸಿನಿಮಾಗಳಂತೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಬಿ.ಆರ್. ಪಂತುಲು ಅವರ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಇದನ್ನು ಧ್ವನಿಸಿದುವು. ಪಂತುಲು ಅವರ **'ಸ್ಕೂಲ್ ಮಾಸ್ಟರ್'** ಇಂತಹ ಹೊಸ ಮೌಲ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ಆ ಕಾಲವನ್ನು ಧ್ವನಿಸಿ ಕಥನವನ್ನು ಕಟ್ಟಿತು (ನಾಗರಾಜ್ 2006:87).

ಕನ್ನಡದ ನಿಯೋ–ಕಾಮಿಡಿಗಳು 1950–1960ರ ದಶಕದ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯುತ ಸಂಸಾರ ಹಾಗೂ ಪಿತೃಪ್ರಧಾನೀಯ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯ ಕಣ್ಮರೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಈ ದಶಕದಲ್ಲಿ 'ಸ್ಕೂಲ್ ಮಾಸ್ಟರ್' ಅಂತಹ ಸಿನಿಮಾಗಳು ತಂದೆತನದ ಜವಾಬ್ದಾರಿ, ಮತ್ತು ಇದರಿಂದ ನುಣುಚಿಕೊಳ್ಳುವ ಮತ್ತು ನುಣಚಿಕೊಳ್ಳಲೆತ್ನಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಖಟುವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸುತ್ತಾ ಸಾಗುತ್ತವೆ. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ದಶಕದ ಚಿತ್ರಗಳು

ಕುಟುಂಬದ ಹಿಡಿತ ಮತ್ತು ನಿಯಂತ್ರಣವನ್ನು ಮೀರಿ ಹಾಗೂ ಒಂದು ರೀತಿಯ ವೈವಾಹಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ಔಪಚಾರಿಕತೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ರಮ್ಯ ಪ್ರೇಮ ಅಥವಾ ರೊಮಾನ್ಸ್‌ನ ಕಡೆಗೆ ತುಡಿಯುತ್ತವೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಆ ಕಾಲದ ಕನ್ನಡ ಅಥವಾ ಕರ್ನಾಟಕವೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸುವಂತಹ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿದ್ದ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ನಗರದ ಸ್ತ್ರೀ–ಪುರುಷರ ನಡುವಿನ ವಿಧಿನಿಷೇಧಗಳನ್ನು (ಮಡಿ ಅಥವಾ ಟ್ಯಾಬೂ) ಪದೇ ಪದೇ ಮೀರುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಭಾರತೀಯ ಚಲನಚಿತ್ರ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿ, ತಮಿಳು, ಮಲಯಾಳಂ, ಅಸ್ಸಾಮೀ, ಮಣಿಪುರೀ ಮುಂತಾದ ಅನೇಕ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ನಮಗೆ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ (ರಾಘವೇಂದ್ರ 2008:58). ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ರೊಮಾನ್ಸ್ ಎನ್ನುವ ಸಿನಿಮಾ ಬಗೆಯು ಅಖಿಲ ಭಾರತೀಯ ವಿದ್ಯಮಾನವಾಯಿತು. ಕನ್ನಡವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಇದು ಸಂಭವಿಸಿತು. ಸುಮಾರು 1950 1960ರ ದಶಕದ ಬಹುತೇಕ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಹಾತೊರೆದುವು. ಇಂತಹ ರಮ್ಯಪ್ರೇಮವು ಅದುವರೆಗೂ ಕುಟುಂಬವು ವಿವಾಹ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಮೇಲೆ ಹೊಂದಿದ್ದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಹಿಡಿತ ಮತ್ತು ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ಮುರಿಯುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿನ ಬಿ.ಆರ್. ಪಂತುಲು ಅವರ **'ಸ್ಕೂಲ್ ಮಾಸ್ಟರ್', 'ಗುಣಸಾಗರಿ', 'ರಾಯರ ಸೊಸೆ'** ಸಿನಿಮಾಗಳು ಇದೇ ಮಾದರಿಯ ಹಿಂದಿ ಸಿನಿಮಾಗಳಾದ ರಾಜ್‌ಕಪೂರ್ ಅವರ **'ಆವಾರಾ'**, ಕಮಲ್ ಅಮ್ರೋಹಿಯವರ **'ಮಹಲ್'**, ಮೆಹಬೂಬ್ ಖಾನ್‌ರ **'ಅಮರ್'**, **'ದಿಲ್ ಏಕ್ ಮಂದಿರ್'** ಮುಂತಾದ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಹಾದಿಯನ್ನು ತುಳಿದುವು. ಇವುಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಥವಾ ಸೋಶಿಯಲ್ ಜಾನ್ರಾಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದರೂ ಕೂಡಾ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರಮ್ಯಪ್ರೇಮದ ಮಾದರಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿದ್ದುವು (ರಾಘವೇಂದ್ರ 2011:8–9). ಅಂದರೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದಂತಹ ಕೌಟುಂಬಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಯಜಮಾನಿಕೆಗೊಳಪಟ್ಟಿದ್ದು ಮುರಿತಕ್ಕೊಳಗಾದ ಮತ್ತು ಒಂದು ಅಧಿಕಾರ ವಿಘಟನೆ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದ ವಿದ್ಯಮಾನವನ್ನು ಇವು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದುವು. ಅದು ಪಿತೃಪ್ರೇಮ ಹಾಗೂ ಪಿತೃಪ್ರಧಾನೀಯ ಮೌಲ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ವಿಘಟಿತವಾದದ್ದರ ವಿರುದ್ಧದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯೂ ಕೂಡಾ ಹೌದು.

ನಿಯೋ–ಕಾಮಿಡಿಯು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ರಮ್ಯ ಪ್ರೇಮ ಅಥವಾ ರೊಮಾನ್ಸ್ ಅನ್ನು ಮುಖ್ಯ ಕಾಳಜಿಯಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ತುಸು ಬೇರೆ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯಷ್ಟೇ. ಅಂದರೆ ಇದು ರಮ್ಯಪ್ರೇಮ ಮತ್ತು ಪಿತೃಪ್ರಧಾನೀಯ ಮೌಲ್ಯವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಮಾಯವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ರಮ್ಯಪ್ರೇಮದ ಕಣ್ಮರೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾ ಅದು ಪಿತೃಪ್ರೇಮದ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಸ್ಯೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದ ನಿಯೋ–ಕಾಮಿಡಿಯ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಮಾದರಿ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾದ 'ಗೌರಿ ಗಣೇಶ' ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ಸರಣಿ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ್ದಾಗ್ಯೂ ಕೂಡಾ ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾದಂತಹ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮತ್ತು ಕಾಳಜಿಯನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ

ಎತ್ತುತ್ತದೆ. 'ಗೌರಿ ಗಣೇಶ'ದ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರ ಅಥವಾ ನಾಯಕ ಲಂಬೋದರ ಬುದ್ಧಿವಂತ, ಸುಂದರ ಆದರೆ ನಿರುದ್ಯೋಗಿ. ಮಹಾನಗರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಪರಿಪಾಟಲಿನ ಜೀವನವನ್ನು ಆತ ಕಳೆಯುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ 'ಸ್ಕೂಲ್ ಮಾಸ್ಟರ್' ಸಿನಿಮಾ ರೀತಿಯ ದೈನ್ಯಪೂರಿತವಾದಂತಹ ಮೆಲೋಡ್ರಮಾಟಿಕ್ ಕಥನ ಮತ್ತು ಉಪಚಾರ (ಟ್ರೀಟ್‌ಮೆಂಟ್) ಇಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ನಮಗೆ ಕಾಣಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇನೇ ಕನ್ನಡ ಸೇರಿದಂತೆ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಕಾಮಿಡಿ ಹಾಗೂ ನಿಯೋಕಾಮಿಡಿಗಳು ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಸಿಲುಕಿಯೂ ಕೂಡಾ ಮೃದುವಾಗಿ ಮುರಿಯದಿರುವುದು. ತಮಿಳಿನ ಸಂದರ್ಭದ ಸೆಂತಿಲ್ ಗೌಂಡಮಣಿ ಕಾಮಿಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಇಲ್ಲದ ಮೆಲೋಡಾಮಾ ಮತ್ತು ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರ (ಲೀಡ್) ಅಥವಾ ನಾಯಕನಲ್ಲಿರುವಂತಹ ಸಣ್ಣ ಭಂಡತನ ಮಿಶ್ರಿತವಾದಂತಹ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯು ಸಿನಿಮಾ ಅನುಭವದ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯೆರಡರಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಇವುಗಳನ್ನು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಠ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿವೆ (ಸುಂದರ್ 2001:175). ಗೌರಿಗಣೇಶದ ನಾಯಕನಟ ಸಹಜವಾದ ರಮ್ಯಪ್ರಣಯ ಅಥವಾ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಸಿನಿಮಾಗಳ ನಾಯಕನಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ರೂಪ-ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಾತ. ಸಹಜ ಸಾಮಾನ್ಯ ರೋಮಾಂಟಿಕ್ ಸಿನಿಮಾಗಳ ನಾಯಕ ನೈತಿಕ ನಾಯಕನೂ ಹೌದು. ಆತ ನೀತಿಯ ಎರಕದಿಂದ ರೂಪಿತನಾಗುತ್ತಾನೆ ಕೂಡಾ. ಕೇಡು ಅಥವಾ ಮಾನವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಮೀರಿದಂತಹ ಒಂದು ಆದರ್ಶದ ಮಾದರಿಯದು. ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಘಟನೆ, ನೀತಿಯ ಮಾರ್ಗದಿಂದ ಸರಿದ ಯಾವುದೇ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಆತ ಅನುಸರಿಸಲಾರ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಆದ ಹಾಡು, ನೃತ್ಯ, ಮೋಹಕತೆ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಅವನ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣಗಳು. 'ಗೌರಿ ಗಣೇಶ' ಪ್ರತಿನಿಧಿತವಾದ ನಿಯೋ ಕಾಮಿಡಿಯ ಮಾದರಿ ಏನಿದೆ ಅದರ ನಾಯಕ ಅಥವಾ ಮುಂಚೂಣಿಯ ಪಾತ್ರವಾದ ಅನಂತನಾಗ್ ಹಿಂದೆ ಇಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ದವರು. ಆದರೆ ಎರಡೂ ಕೂಡಾ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದಂತಹ ಮಾದರಿಗಳು.

'ಗೌರಿ ಗಣೇಶ'ದಂತಹ ನಿಯೋ-ಕಾಮಿಡಿಗಳ ಪಾತ್ರಗಳ ಲಲಿತಾಂಗೀಯತೆಯು ಪಾತ್ರದ ಚರಿತ್ರೆಯ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೂ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿದೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ಲಲಿತಾಂಗೀಯ ಸ್ವರೂಪವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ಆಶಯವೂ ಕೂಡಾ ಆಗಿದೆ. ಪ್ರತೀಪಾತ್ರಗಳು ಹೊಂದಿರುವ ಖಾಸಗೀ ಪ್ರತಿಮೆಯು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅವುಗಳನ್ನು ಶಾಶ್ವತೀಕರಿಸಿದ ಕಾರಣದಿಂದಲೂ ಕೂಡಾ ಉಂಟಾಗಿದೆ. ನಿಯೋಕಾಮಿಡಿಯ ಅಥವಾ 'ಗೌರಿ ಗಣೇಶ'ದ ಲಲಿತಾಂಗನ ಪಾತ್ರವು ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರದ ಚರಿತ್ರೆಯಾಗಿಯೂ ಹಾಗೂ ಇನ್ನೊಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಥವಾ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಚರ್ಚೆಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ತನ್ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ನಾಯಕ ನಟನ ಸ್ಥಾಪಿತ ಮಾದರಿ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಒಡೆಯುತ್ತವೆ. ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳು ನೈತಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಸ್ಥಾಪಿತ ಮಾದರಿಯ ನಾಯಕನನ್ನು ಒಡೆಯುವ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳ

ಸ್ವಯಂಭೂತನವನ್ನು ಒಡೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೂ ನಡೆಸಿದುವು. ಇಂತಹ ಅಂದರೆ ಉದಾಹರಣೆಗೆ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್‌ರಂತಹ ನೈತಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ನಾಯಕ ಮತ್ತದರ ಪ್ರತಿಮೆ ಏನಿದೆ ಅದನ್ನು ಒಡೆಯುವ ಬಹಳ ಗಂಭೀರ ಮತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಈ ರೀತಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳು ನಡೆಸಿದುವು. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಯೋಕಾಮಿಡಿಯು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಈ ಮೊದಲೇ ಚರ್ಚಿಸಿದ ಹಾಗೆ ತನ್ನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನೇ ಅಣಕ, ಗೇಲಿ, ವಿಡಂಬನೆ, ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡಿದ ಮತ್ತು ನೇತ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಆತ್ಮವಿಮರ್ಶೀಯ ಪ್ರಸ್ಥಾನವೂ ಕೂಡಾ ಆಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಪ್ರಸ್ಥಾನವು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯು ಸುಮಾರು 1950ರ ಹಿಂದಿಯ ಪ್ರಮುಖತಾರೆ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕರಾದ ರಾಜ್‌ಕಪೂರ್ ಮಾದರಿಯ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ಆದರ್ಶೀಯ ನಾಯಕತನದ ಜತೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಬೇಕಿತ್ತು ಅಥವಾ ಅಂತಹ ಮಾದರಿಯೊಂದನ್ನು ಅನುಕರಿಸಬೇಕಿತ್ತು. ಒಂದು ರೀತಿಯ ಮಥನ ಮೈಥುನ ಅಥವಾ ಅವುಗಳ ಜತೆ ಒಂದು ನೆಲೆಯ ಅನುಸಂಧಾನವನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಿತ್ತು. ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಂತಹ ಅವರ ನಟನೆಯ ನಾಯಕ ಪಾತ್ರಧಾರಿತ್ವದ ಮೊದಲನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಅಥವಾ ಸಮಕಾಲೀನವಾದ ಯಜಮಾನಿಕೆಯ ಸಿನಿಮಾದ ಧಾರೆಯೊಂದಿಗೆ ಅನುಸಂಧಾನ ಮಾಡಬೇಕಿತ್ತು. ಎರಡನೆಯ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳು ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಇರಬಹುದು ಅಥವಾ ಬೇರೆ ಕಲ್ಯಾಣಕುಮಾರ್, ಉದಯ್‌ಕುಮಾರ್ ಆದಿಗಳಿರಬಹುದು ಅವರು ದಕ್ಷಿಣಭಾರತದ್ದೇ ಆದಂತಹ ಮತ್ತು ಜಗತ್ತಿನ ಬೇರೆಲ್ಲಿಯೂ ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗಿರದಿದ್ದ ವಿದ್ಯಮಾನವಾದ ತಾರಾ ದೇವೋಪಾಸನೆ ಅಥವಾ ಒಂದು ರೀತಿಯ ತಾರಾ ಸ್ವಯಂಭೂತನದಿಂದ ಅದರ ರೂಪ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿತು. ಅದು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ದಿನಮಾನದ ವಿಚಿತ್ರ ಮಿಥ್ಯದ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ಸಂಭವಿಸಿತು (ಪಾಂಡ್ಯನ್ 2015:13). ತಮಿಳು ಮತ್ತು ತೆಲುಗಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಿನಿ ತಾರೆಯರು ಮತ್ತು ಅವರ ಪ್ರತಿಮೀಯ ವರ್ಚಸ್ಸು ಅವರ ಸಕ್ರಿಯ ರಾಜಕಾರಣದ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ಸಹಕರಿಸಿತು. ಎಂ.ಜಿ.ಆರ್ ಅಂತಹ ತಾರೆಯರು ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ ದ್ರಾವಿಡತನದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾಗಿ ಪಕ್ಷ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನೂ ಸಂಘಟಿಸಿದರು. ಸುಮಾರು 1953ರಿಂದ 1972ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಡಿ.ಎಂ.ಕೆ ಪಕ್ಷವು ತನ್ನ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಪ್ರಣಾಳಿಗಳಾದ ದ್ರಾವಿಡತೆ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ವಿರೋಧ, ನಾಸ್ತಿಕತೆ ಮುಂತಾದುವುಗಳನ್ನು ಎಂ.ಜಿ.ಆರ್ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಪ್ರಜ್ಞೀಯವಾಗಿ ತಂದಿತು (ಗ್ರೇವ್, ಎಲ್ 1979:107). ಇಂತಹ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಮತ್ತು ಬೆರಗಿನ ಜತೆಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೋ, ಮುಖಾಮುಖಿಯನ್ನೋ ಅಥವಾ ಒಂದು ನೆಲೆಯ ಅನುಸಂಧಾನವನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವು ಸಾಧಿಸಬೇಕಿತ್ತು. ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಅವರ ಮೊದಲ ಹಂತದ ನೈತಿಕ ನಾಯಕನ ಶಾಶ್ವತೀಕರಣದ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರಭಾವಳಿ, ಪ್ರತಿಮೆ ಕೂಡಾ ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯವೇ ಆಗಿತ್ತು. ಒಂದು ರೀತಿಯ ಮೃದುವಾದ ರಾಜಕಾರಣ ಅಥವಾ ಪ್ಯಾಸಿವ್ ಆದಂತಹ ರಾಜಕಾರಣ. ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಅವರ ಇಡಿಯ ತಾರಾ

ಪ್ರತಿಮೆಯ ಹಿಂದೆ ಈ ತೆರನಾದ ಅಧಿಕಾರದ ವಿನ್ಯಾಸವಿತ್ತು (ಪ್ರಸಾದ್ 2014:88). ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶಮಯ ಮತ್ತು ನೀತಿಯ ನಾಯಕನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಏನಿದೆ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಕೂಡಾ ಒಂದು ಪ್ರಬಲವಾದಂತಹ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕತೆಯಿತ್ತು. ಅಂತಹ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಅಂತಹ ತಾರಾ ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ಉದ್ಯಮೀಯ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತ್ತು. ಇಂತಹ ನೀತಿಯನ್ನು ಆಗ್ರಹಿಸಿದ್ದೇ ಆ ಕಾಲದ ವೀಕ್ಷಕರು. ಈ ವೀಕ್ಷಕರೇ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಬಲವಾದಂತಹ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವಂತಹ ಮೂಲಾಂಶವಾಗಿತ್ತು. ಕನ್ನಡ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೇ ಭಾರತದ ಬಹುತೇಕ ಭಾಷೆ-ಪ್ರಕಾರಗಳ ಸಿನಿಮಾಗಳೂ ಕೂಡಾ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವಿತಗೊಂಡಿದ್ದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನೇ ಅನ್ವರ್ಥವಾಗಿ ಹೊಂದಿದ್ದ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯಿಂದ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಮಾರುಕಟ್ಟೆ-ಬಂಡವಾಳ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೇ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಐಡಿಯಾಲಜಿ ಮತ್ತು ಸಿದ್ಧಾಂತವೆನ್ನುವುದು ಕೆಲವು ಸಿನಿಮಾ ವಿದ್ವಾಂಸರ ವಾದ (ಪ್ರಸಾದ್ 1998:13-17). ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ನೈತಿಕ ಮತ್ತು ಆದರ್ಶಮಯ ನಾಯಕನ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಗೌರಿಗಣೇಶದ ಮಾದರಿಯು ಪರಿಹರಿಸಿ ಪಲ್ಲಟಿಸಿತು. ಹಿಂದಿಯ ರೀತಿಯ ರಾಜ್‌ಕಪೂರ್ ಆದಿಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನು 1970ರ ದಶಕದ ನಂತರ ಬಂದ ಅಮಿತಾಬ್ ಬಚ್ಚನ್ ಆದಿಗಳ 'ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್' ಮಾದರಿಯು ಪಲ್ಲಟಿಸಿತು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲೂ ಆಕ್ರಾಂತ, ವಿಕ್ರಾಂತ ಅಥವಾ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್ ಮ್ಯಾನ್ ರೀತಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳೂ ಹಾಗೂ ವಿಜಿಲಾಂಟೆ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಸಾಲು ಸಾಲು ಬಂದವಾದರೂ ಕೂಡಾ ಎಂ.ಜಿ.ಆರ್ ಅವರಷ್ಟೇ ಸಿನಿಮಾತ್ಮಕ ಪ್ರತಿಮೆ, ಪ್ರಭೆ ಮತ್ತು ವರ್ಚಸ್ಸನ್ನು ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕ ಪ್ರಭೆಯನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳದ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಮಾದರಿ ಮತ್ತು ವರ್ಚಸ್ಸನ್ನು ಪಲ್ಲಟಿಸಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಒಂದು ಭದ್ರಕೋಟೆಯನ್ನು ಮುರಿಯಲು ಕಾರಣವಾಗಿದ್ದು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ಗೌರಿ ಗಣೇಶ' ಮಾದರಿ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳು. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ನವ ಕಾಮಿಡಿಯು ತನ್ನದೇ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅನುಮಾನಿಸಿ, ಗೇಲಿ ಮಾಡಿ ವಿಮರ್ಶಿಸುವ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಸಾಧಿತವಾಯಿತು. ಒಂದು ರೀತಿಯ ಮೃದು ಸಿಂಹಾವಲೋಕನದ ಮಾದರಿಯೂ ಹೌದಿದು. 'ಗೌರಿ ಗಣೇಶ' ಸಿನಿಮಾದ ಲಂಬೋದರನ ಕುಟಿಲ ಪ್ರತಿಭೆ ಹಾಗೂ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯು ಅವನ ಎಲ್ಲಾ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ಈ ಮೂಲಕ ಮಾನ್ಯ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಈ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ಇಂತಹ ಮಾದರಿಯು ಮಾನವನ ಬಹುತೇಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ಜತೆ ಸಂಬಂಧವಿರುವ ಸಾಧನಗಳನ್ನು ಅಥವಾ ಒಂದು ರೀತಿ ಸರಕುಗಳೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದ ಅಥವಾ ಭಾರತೀಯ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಿನಿಮಾದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸರಕುಗಳೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅನಂತನಾಗ್ ಕಾಮಿಡಿಗಳು ಈ ರೀತಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಂದರ್ಭ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಯಾದ ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ನಿರ್ವಹಣೆಯನ್ನು ತೋರಿದುವು.

ಅನಂತನಾಗ್ ಮತ್ತು ಅವರ ಲಂಬೋದರ ಪಾತ್ರವೇನಿದೆ ಅದು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನೇ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ತನ್ನನ್ನು ಸಹಜವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

'ಗೌರಿ ಗಣೇಶ'ದ ಲಂಬೋದರ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ, ಅದರಲ್ಲೂ ನಗರದ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಒಬ್ಬ ಪ್ರತಿನಿಧಿ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಪೇಟೆಯ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಅವಕಾಶವಾದಿತನಗಳನ್ನು ಲಂಬೋದರನು ಅತಿ ಕುಶಲತೆಯಿಂದ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ನೀತಿ ಮತ್ತು ನೈತಿಕತೆ ಹಾಗೂ ನೈತಿಕ ಮೂಲಗಳ ಬಗೆಗೆ ಲಂಬೋದರ ಯಾವಾಗಲೂ ಕೂಡಾ ಕಣ್ಣು ಹಾಯಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ನೈತಿಕ ಮೂಲಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ಕೂಡಾ ಒಂದೇ ತೆರನಾದುದಲ್ಲ. ಅದು ಸ್ಥಿರತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದು ಯಾವಾಗಲೂ ಕಡಿಮೆ. ಇಂತಹ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ನೈತಿಕತೆಯನ್ನು, ಅದರ ಅಸ್ಥಿರತೆಯ ಲಾಭವನ್ನು ಲಂಬೋದರ ಇಲ್ಲಿ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಲಂಬೋದರ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಖಡಕ್ ಆದ ಭೌತಿಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾ, ಅದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಾ ಅದರ ಲಾಭವನ್ನೂ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಒಂದು ಮಗುವಿಗೆ ಮೂರು ಜನ ಪಾಲಕ ಅಥವಾ ತಂದೆಯನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಾನೆ. ಮೂವರಿಂದಲೂ ಹಣವನ್ನು ಆತ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಆ ಮೂರೂ ಜನ ಪಾಲಕರೂ ಕೂಡಾ ಪರ ಊರಿನಲ್ಲಿರುವ ಕಾರಣ ಮಗುವಿನ ಬಗೆಗೆ ನಿಖರ ಮಾಹಿತಿ ಮತ್ತು ಅಧಿಕೃತತೆಯನ್ನೂ ಪರೀಕ್ಷಿಸುವ ಗೋಜಿಗೂ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ಇತ್ತ ಸಂಬಂಧವೂ ಬೇಕು. ಅತ್ತ ಹಣದ ಮೌಲ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಭಾರತೀಯ ಅಥವಾ ಕನ್ನಡದ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ನಗರ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮವರ್ಗವನ್ನು ಲಾಕ್ಷಣೀಕರಿಸುತ್ತಾ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಅನುಭವದ ಸ್ಥಿರೀಕರಣ ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ಲಾಭ ಪಡೆಯುವ ಸಲುವಾಗಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಮುಗಿಯದ ಧಾರಾವಾಹಿ ಸರಣಿ ಆವೃತ್ತಿಗಳ ಹಾಗಿನ ಸರಣಿಯ ನಾಟಕವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ನಾಟಕದ ಎತ್ತರವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಮಗುವಿನ ಜೈವಿಕ ವೃದ್ಧಿಯ ಜತೆ ಜತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ, ಆಚರಣೆ, ಉತ್ಸವಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸುತ್ತಾ ಪರಿಪೂರ್ಣ ನಾಟಕವನ್ನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಲಂಬೋದರನೂ ಕೂಡಾ ಒಂದು ತೆರನಾದ ಪರಿಪೂರ್ಣ ನಟತ್ವವನ್ನೇ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಲಂಬೋದರ ಇನ್ನೊಂದು ರೂಪದಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡಾ ತನ್ನ ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಮಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಆತನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅನೇಕ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳೇ ಅವನ ಬಹುತೇಕ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನೂ, ವ್ಯವಹಾರಗಳನ್ನೂ ಮಾನ್ಯತೀಕರಿಸುತ್ತಾ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಲಂಬೋದರನು ಕಪಟಿ, ಬುದ್ಧಿವಂತನಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಸಮಾಜಸೇವಕ ಮತ್ತು ಪರೋಪಕಾರಿಯೂ ಆಗಿರುವ ಕಾರಣ ನಾಟಕದ ಕೆಡುಕು ಕಪಟತೆಯನ್ನು ಸಮಾಜಸೇವಕನ ಅಕಪಟತೆಯು ಮಾನ್ಯಮಾಡಿ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಪ್ರಭಾವಳಿ ಮತ್ತು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಧಿಕಾರಸ್ಥ ವರ್ಚಸ್ಸು ಸಾಂಸ್ಥಿಕವಾಗಿ ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾ ಸಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ 'ಗೌರಿ ಗಣೇಶ' ಸಿನಿಮಾ ಪುನಃ ತನ್ನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನೇ ವಿಕಟಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಸಿನಿಮಾ ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿ-ಪ್ರೇಮ-ಪ್ರಣಯ ಮತ್ತು ಕೌಟುಂಬಿಕ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಪ್ರಮುಖವಾದವುಗಳು. ಈ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಸಿನಿಮಾದ ಬಗೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡಾ ನಾವು ಹಲವು ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಮತ್ತೆ ಈ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಸಿನಿಮಾದ ಒಂದು ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ವಾತ್ಸಲ್ಯ. ವಾತ್ಸಲ್ಯವೇ ಫ್ಯಾಮಿಲಿ ಡ್ರಾಮಾಗಳ ಉಸಿರು. ಲಂಬೋದರ ಮಾತ್ರ ವಾತ್ಸಲ್ಯವನ್ನು ಹಿಗ್ಗಾ ಮುಗ್ಗಾ ಗೇಲಿ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇಂತಹ ಗೇಲಿಯು ಇದುವರೆಗೂ ಸ್ಥಾಪಿತವಾದ ವಾತ್ಸಲ್ಯದ ಚರಿತ್ರೆಯ ತುಣುಕುಗಳನ್ನು ಫ್ಲ್ಯಾಶ್ ಬ್ಯಾಕ್ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಮುಂದಿಡುತ್ತದೆ. ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿಯೇ ರಾಜ್ ಕುಮಾರ್ ಅಭಿನಯದ 'ನಾಂದಿ' ಸಿನಿಮಾದ ಅಂತಹ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ತರಲಾಗಿ ಮರುನಿರೂಪಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಅಣಕವು ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಮಾದರಿಯ ವಾತ್ಸಲ್ಯವನ್ನು ಕೂಡಾ ವಿಮರ್ಶೀಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಲಂಬೋದರ ಎಂಬ ಹೆಸರೇ ಲಂಬವಾದ ಉದರ, ಅಥವಾ ಉದ್ದದ ದೊಡ್ಡ ಹೊಟ್ಟೆಯವ ಎಂಬರ್ಥ ಕೊಡುವ ಕಾರಣ ಆತನೆಲ್ಲಾ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೂ ಕೂಡಾ ಒಂದು ನೈತಿಕ ಮಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಕೂಡಾ ಇದು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇಡೀ ಸಿನಿಮಾದ ಒಟ್ಟಾರೆ ಭಿತ್ತಿ ಮತ್ತು ಓಘದಲ್ಲಿ ಆತನ ನೈತಿಕತೆಯೇ ಢಾಳಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸಿನಿಮಾ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವುದೂ ಕೂಡಾ ಆತನ ನೈತಿಕವಾದ ವಿಜಯದಲ್ಲಿಯೇ (ನಾಗರಾಜ್ 2006:87). ಆತನ ನಾಚಿಕೆ ಮತ್ತು ಉಳಿದವರ ಪಾಪ ಪ್ರಜ್ಞೆಗಳ ನಡುವೊಂದು ದೊಡ್ಡ ಯುದ್ಧ ನಡೆದು ಲಂಬೋದರ ದೊಡ್ಡದಾದ ಭಾಷಣವನ್ನು ಮಾಡಿ ಜಯಪಡೆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾನೆ (ವಾಸುದೇವನ್ 2015:94). ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸಿನಿಮಾದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಲಂಬೋದರನ ಹತ್ತಿರವಿರುವ ಹುಡುಗನನ್ನು ಮೂವರು ಅಜ್ಜಂದಿರು ನೋಡಲು ಬಂದಾಗ ಸಂಭವಿಸುವ ಘಟನೆ ಕೂಡಾ ಕಥನ ಮತ್ತು ಪ್ಲಾಟ್ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಲಂಬೋದರ ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಅನಾಥಾಲಯಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಅತ್ಯಂತ ಕಿಡಿಗೇಡಿಯಾದ ಚುರುಕು ಮತಿಯ ಒಬ್ಬ ಹುಡುಗನನ್ನು ಕರೆತರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಹುಡುಗ ಒಂದು ರೀತಿ ಲಂಬೋದರನದ್ದೇ ಪ್ರತಿಕೃತಿ, ಅತಿಭಯಂಕರ ಸ್ವಭಾವದವನು. ಇವನ ಮೂಲಕ ಲಂಬೋದರ ಮಗದೊಮ್ಮೆ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಅಣಕಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಹಿಂದಿನ ಬಾರಿ ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಅಭಿನಯದ 'ನಾಂದಿ' ಚಿತ್ರದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ವಾತ್ಸಲ್ಯದ ಪ್ರಕಟೀಕರಣವನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಈಗ ಮೂವರು ಅಜ್ಜಂದಿರನ್ನು ಎದುರುಗೊಳ್ಳುವ ಸಲುವಾಗಿ ಅನಾಥಾಶ್ರಮದ ಹುಡುಗನನ್ನು ಪುನಃ ತರಬೇತುಗೊಳಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಗದೊಮ್ಮೆ ಅಣಕಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹುಡುಗ ವಿನೂತನವಾಗಿ ಸಿನಿಮಾದ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇದರ ಜತೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಲೋ-ಮೋಷನ್‌ನಲ್ಲಿ ಅಜ್ಜಂದಿರನ್ನು ತಬ್ಬುವ, ಆಲಂಗಿಸುವ, ಮಾತನಾಡಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ

ರಿಹರ್ಸಲ್ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಇಡೀ ರಿಹರ್ಸಲ್ ಏನಿದೆ ಅದು ಈಗಾಗಲೇ ಸಂಭವಿಸಿರುವಂತಹ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಸಿನಿಮಾದ ಅನುಕರಣೆ ಮತ್ತದರ ಗೇಲಿಯಾಗಿಯೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಮರುಅಭಿನಯಿಸುವ ಮೂಲಕ ಇದನ್ನು ಗೈಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕುಟುಂಬವೊಂದು ಒಡೆದು ಪುನಃ ಒಟ್ಟಾಗುವ ದೃಶ್ಯಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಓಡಿ ಹೋಗಿ ಅಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಗಳಗಳನೆ ಅಳುವುದು, ಅಳುಪೂರಿತ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುವುದು ಮತ್ತು ಸಂತೈಸುವುದು ಹಾಗೂ ಇದಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೃದುವಾಗಿ ವಾಯ್‌ಲಿನ್, ಸಿತಾರ್ ಅಥವಾ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ವಾದನಗಳ ಸಂಗೀತ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿ ಅನುಕರಿಸಿ ಅಣಕಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

'ಗೌರಿ ಗಣೇಶ'ದಲ್ಲಿ ಅಣಕದ ಜತೆಗೆ, ಅಂದರೆ ಅದರ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತಂತ್ರಗಳ ಜತೆಯಲ್ಲಿ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾದ ತಾಂತ್ರಿಕ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಅಗತ್ಯವೆಂಬಂತೆ ತರಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯೇ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾ ತಂತ್ರವಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಮಗುವಿನ ಮೂರು ಜನ ತಂದೆಯನ್ನು ಹೋಟೆಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಲಂಬೋದರನು ಮೂರು ಬಾರಿ ಸ್ವಾಗತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಿನಿಮಾದ ತಂತ್ರವಾಗಿ ಬಹಳ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದದ್ದನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಹೊಣೆ ಮತ್ತು ಗುರುತರವಾದ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಮೆಲೋಡ್ರಮಟಿಕ್ ತಂತ್ರದ ಮೂಲಕ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿನ ಉಳಿದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕಲಾಗಿದೆ ಅಥವಾ ಮರೆಸಲಾಗಿದೆ. ಬಹುತೇಕ ಈ ಚಿತ್ರದ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳೆಲ್ಲಾ ಸಾಮರಸ್ಯವಾದಿಗಳು ಹಾಗೂ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯ ಮಂದಿ ಮತ್ತು ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಯ ಸಾಧಕರು. ಒಂದು ನೆಲೆಯ ತೀರದ ಅವಕಾಶವಾದಿತನವೂ ಅವರಲ್ಲಿದೆ. ಅತ್ಯಂತ ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಈ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಕೆಲವು ಲಕ್ಷಣಗಳು, ಸ್ವರೂಪಗಳು ಈ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಲಂಬೋದರನ ವಂಚನೆ ಬಯಲಾದರೂ ಕೂಡಾ ವಂಚನೆಗೊಳಪಟ್ಟವರು ಸಿಡಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಪ್ರಕರಣದಿಂದ ನಾಚಿದ ಲಂಬೋದರನಿಗೂ ಕೂಡಾ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪವಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಇಡಿಯಾಗಿ ಈ ಕಥನವು ಲಂಬೋದರನ ಪರವಾಗಿ ಮತ್ತು ಆತನಿಗನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ನಿಂತು ಸಂಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಚಲನಚಿತ್ರ ಕೂಡಾ ಸುಖಾಂತದಿಂದಲೇ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಚಿತ್ರವು ನಾಯಕನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡಾ ಚಿತ್ರದ ತಾರೆ, ನಾಯಕನಟ ಅಥವಾ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರವೇನಿದೆ ಅದು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಮಾದರಿ ನಾಯಕನ ಗುಣ ಸ್ವರೂಪ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲೇ ಇದೆ. ಸುಂದರ, ಬುದ್ಧಿವಂತ, ಲಲಿತಾಂಗ, ಪುರುಷ ಸಿಂಹೀಯತೆ ಅಥವಾ ಪುರುಷಾಕಾರತೆ ಮತ್ತು ಆತನಿಗೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸರ್ವಶಕ್ತತೆಯಿದೆ. ಇದರ ಜತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಆತನಿಗೆ

ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿನ ನಾಯಕ ನಟನ ಮಹತ್ವದ ಗುಣಲಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪವಾದ ರೊಮಾನ್ಸ್ ಅಥವಾ ರಮ್ಯಪ್ರೇಮವಿದೆ. ರಮ್ಯಪ್ರೇಮದ ಜಾನ್ರಾವು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಬಹಳ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದಂತೆಯೇ ಸಂಘಟಿಸಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೂಡಾ ಈ ಬಗೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಿಯಾಗಿ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿದೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿತ್ಯನೂತನ ಮತ್ತು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಇದು ಇಂದಿಗೂ ಅನೂಚಾನವಾಗಿ ಸಂಚರಿಸಿದೆ. ರಮ್ಯಪ್ರೇಮದ ಪ್ರಕಾರದ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯಿಸುವ ತಾರೆಯನ್ನು ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನೊಳಗೆ ಆಹ್ವಾನಿಸುವ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ರೀತಿಯ ಆತ್ಮಪ್ರತಿಫಲನಾತ್ಮಕತೆಯೂ ಅಥವಾ ಸೆಲ್ಫ್ ರಿಫ್ಲೆಕ್ಸಿವಿಟಿ ಕೂಡಾ ಈ ವಿಧವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಚಲನಶೀಲ ಮತ್ತು ಪ್ರಭಾವಿಯಾಗಿಸಿತು (ಡ್ಯೆಯರ್ 1979:32; 1986:71). ಈ 'ಗೌರಿ ಗಣೇಶ'ದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡಾ ರೊಮಾನ್ಸ್‌ನ ಸುಳಿವೂ ಇಲ್ಲ, ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಯಾವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೂ ಇಲ್ಲ. ಇಡೀ ಕಥನ ಮತ್ತು ನಿರೂಪಣೆಯೇ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಸಿನಿಮಾ ತನ್ನ ಮೂಲ ಆಶಯ ಮತ್ತು ಧೋರಣೆಯ ಜಾಡಿನಲ್ಲಿಯೇ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡಾ ವಿರೂಪವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಸಹಜ ಪಥ ಮತ್ತು ಗತಿಯಿಂದ ಹೊರಸರಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಆಶಯಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದಂತಹ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ವರ್ಚಸ್ಸು, ಪ್ರಭೆ, ಪ್ರತಿಮೆ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಅದು ಲಂಬೋದರನಿಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಾನುಷೀಯತೆಯನ್ನು, ಅದೂ ಕೂಡಾ ಸಹಜ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ಆಧಾರದ ಒಂದು ಮಾನುಷೀಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಈ ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಟಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಅತಿಮಾನುಷತೆಗಳು ಮತ್ತು ಅತಿಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು ಅಥವಾ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಮೀರಿದ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿಯು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಆ ಕಾಲದ ಮತ್ತು ಯಾವುದೇ ಕಾಲದ ಒಂದು ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಧ್ಯತೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ 'ಗೌರಿ ಗಣೇಶ' ಸಿನಿಮಾವು ಇದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದೆ. ತನ್ಮೂಲಕ ಒಂದು ಸಿದ್ಧ ಮಾದರಿಯ ಸುಲಭ ಲಭ್ಯತೆಯ ನಮೂನೆಯನ್ನು ನಿರ್ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯವಾಗಿ ಒಡೆದಿದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಒಡೆತ, ಮುಖಾಮುಖಿಯೇ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖ ಹಾಗೂ ಪ್ರಬಲವಾದಂತಹ ಧಾರೆಯ ವಿರುದ್ಧ, ಸಂಪ್ರದಾಯದ ವಿರುದ್ಧ ನಡೆದಿರುವಂತಹ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿದೆ.

'ಗೌರಿ ಗಣೇಶ'ದಂತಹ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಬಹುತೇಕ ತನ್ನ ಇತಿಹಾಸದ ನಿರಂತರತೆಯನ್ನೇ ಇಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಿರುತ್ತಾರೆ. 'ಗೌರಿ ಗಣೇಶ'ದ ನಾಯಕ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಇದುವರೆಗಿನ ಮಾದರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದರೂ ಕೂಡಾ ಇಡಿಯಾಗಿ ನಾಯಕ ಪಾತ್ರದ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯುವಂತದ್ದು ಚರಿತ್ರೆಯಿಂದಲೇ ಆಗಿದೆ. ಇಡೀ ನಾಯಕನ ಕ್ರಮದ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಕನ್ನಡದ್ದೇ ಆದ ಪರಂಪರೆಯೊಂದಿದೆ. ಈ ಸಿನಿಮಾವು ಅಲ್ಲಿಂದ ನಾಯಕನನ್ನು ಹೆಕ್ಕಿ ತೆಗೆದಿದೆ. ಈ

ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅದು ಪಾತ್ರಗಳ ಜತೆ ಅತಿಯಾದ ಮತ್ತು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿನದಾದ ಸಂಬಂಧ ಹಾಗೂ ತನ್ಮಯತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿಲ್ಲವಾದ್ದಾಗ್ಯೂ ಕೂಡಾ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅಣಕದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇಡಿಯಾಗಿಯೂ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಬಿಡಿಯಾಗಿಯೂ ವರ್ತಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಗಮನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ 'ಗೌರಿ ಗಣೇಶ' ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಫ್ಯಾಂಟಸಿ ಹಾಗೂ ಫ್ಯಾಂಟಸಿಯಲ್ಲದ ಬಗೆಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ತೆಳುವಾದ ಗೆರೆಯನ್ನಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಫ್ಯಾಂಟಸಿಯಾಗಿ ಇನ್ನು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅ-ಫ್ಯಾಂಟಸಿಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾ ಸಿನಿಮಾದ ಭಾಷೆ, ತಂತ್ರದೊಂದಿಗೆ ಕೂಡಾ ಅಂಟಿಯೂ ಅಂಟಿಸಿಕೊಳ್ಳದಂತೆ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಸಿನಿಮಾದ ಪ್ರಮುಖ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ತಂತ್ರದೊಂದಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕ್ಯಾಮರಾದೊಂದಿಗೆ ಕೂಡಾ ಸಂಲಗ್ನತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಅದು ಹೆಣಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲು ಸಿನಿಮಾವು ಬಹುತೇಕ ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಒಳಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ (ವಿಜಯಾ, ಸಿಂಗ್, ರಾವ್ 2001:392). ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ 'ಗೌರಿ ಗಣೇಶ'ದಂತಹ ನಿಯೋ-ಕಾಮಿಡಿಯು ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ವರ್ತಮಾನದ ವಿವಿಧ ಆಯಾಮದೊಂದಿಗೆ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನೂ ನಡೆಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜತೆಜತೆಯಲ್ಲಿ ಸಂವಾದ ಮತ್ತು ಅನುಸಂಧಾನವನ್ನೂ ಕೂಡಾ ನಡೆಸುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಅನುಸಂಧಾನವು ಭಾರತೀಯ ಚಲನಚಿತ್ರ ಪರಂಪರೆಯು ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತನ್ನ ಸತ್ವವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾದ ಮೂಲಕ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅದು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸುವ ಕೆಲವು ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು 'ಗೌರಿ ಗಣೇಶ' ಕೂಡಾ ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಬಹುತೇಕ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾದ ಕ್ಲೈಮ್ಯಾಕ್ಸ್ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಮಾತು ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಬಹುತೇಕ ವಿಚಿತ್ರವಾದಂತಹ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಂಗೀತ ಆರ್ಭಟ, ಕಿವಿಗಡಚುವಿಕೆಗಳು ಈ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಗುರುತಾಗಿ ಗುರುತರವಾಗಿ ಮೂಡುತ್ತವೆ. ಬಹುಶಃ ಇಂತಹ ಅನನ್ಯತೆಗಳೇ ಭಾರತದಲ್ಲಿನ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದಂತಹ ಸಿನಿಮಾ ಅನುಭವವನ್ನು ಮೂಡಿಸಿದಂತವುಗಳಾಗಿವೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರದೇಶ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಎಂಬ ರೀತಿಯ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆ ಅಥವಾ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಇವುಗಳು ಕಾರಣವಾಗಿವೆ.

'ಗೌರಿ ಗಣೇಶ' ಅಪ್ಪಟ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾವಾದರೂ ಕೂಡಾ ತುರೀಯಾವಸ್ಥೆಯ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾದ ಲಕ್ಷಣವಾದ ಹರಿಯುವ ಅಳುಮುಂಜಿತನ ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಸಂಘರ್ಷದ ಮೂಲಕ ಪರಿಹಾರವನ್ನೀಯುವ ಗುಣವೂ ಇಲ್ಲ. ಇದು ಮನುಷ್ಯನ ಮೂಲಭೂತ ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲೇ ಇರುವಂತಹ ಅಪರಾಧ ಮತ್ತು ನಾಚಿಕೆಗಳ ನಡುವೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತದೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಚರ್ಚಿಸಿರುವ ಹಾಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯೆಂದರೆ ಒಂದು ನೆಲೆಯ ಭೌತಿಕ ಸಂಘರ್ಷವಲ್ಲ ಬದಲು ಒಂದು ರೀತಿಯ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಆಂತರಿಕ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿದೆ. ಅದು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕ, ಮತ್ತೊಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅ-ವಾಸ್ತವ ಅಥವಾ ಅದ್ಭುತ ರಮ್ಯತೆಯ ಬೆಸುಗೆಯೂ

ಕೂಡಾ ಆಗಿದೆ. ಅದ್ಭುತ ರಮ್ಯತೆ ಅಥವಾ ಫ್ಯಾಂಟಸಿಯ ಅಭಿಜಾತತೆ ಕೂಡಾ ಮೆಲೊಡ್ರಾಮಾಗಳ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದಂತಹ ಒಂದು ಗುಣ. ವಿಘಟನೆ ಅಂದರೆ ಸರ್ವ ರೀತಿಯ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟು, ಮುರಿತ ಕೂಡಾ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದಂತಹ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. ಅಭಿಜಾತ ಸಿನಿಮಾ ಕಥನಗಳು ವಿಘಟನೆಯನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಒಂದು ತುರೀಯ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಮಹಾ ಮತ್ತು ವಿರಾಟ್ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನು ಕಂಡು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮರುಗಬೇಕು. ಅದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಅಂತಹ ವಿಘಟನೆಯ ಮಹಾಪೂರಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಬಸವಳಿಯದೇ, ಒಂದು ರೀತಿ ಅಂಟಿಯೂ ಕೂಡಾ ಅಂಟದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿನ ಒಂದು ಶಬ್ದವಾದ 'ಪದ್ಮ ಪತ್ರ ಇವ ಅಂಬಸಾ' ಅಂದರೆ ನೀರಿನಲ್ಲಿರುವ ಕಮಲದ ಎಲೆಯ ತೆರನಾಗಿರಬೇಕು ಎನ್ನುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಕಮಲದ ಎಲೆಯು ನೀರಿನಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಕೂಡಾ ನೀರಿಗಂಟದೆ ತನ್ನ ಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಸಹಜತೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಹಾಗೂ ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಈ 'ಗೌರಿ ಗಣೇಶ' ಕಥನವು ಸಾಧಿಸಲು ಅತ್ತ ಅಭಿಜಾತತೆ ಮತ್ತು ಕಥನಗಳ ಅಭಿಜಾತತೆಯ ಗಂಭೀರತೆ–ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಮೂಲಕ ಸಂಪಾದಿಸಿತು. ಅದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ವರ್ತಮಾನದ, ಸದ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಎಚ್ಚರವನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಕಸಿಗೊಳಿಸಿತು. ಹೀಗೆ 'ಗೌರಿ ಗಣೇಶ'ವು ಸಾಧಿಸುವ ಈ ಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಸ್ಥಿತಿಯು ಬಹುತೇಕ ಚರಿತ್ರೆಯೊಂದಿಗೆ ನಡೆಸುವ ಸಂವಾದವೂ ಆಗಿದೆ. ಬಹುಶಃ ಭಾರತದ ಬಹುತೇಕ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾಗಳು ಈ ರೀತಿಯ ಸ್ವರೂಪ, ಕಥನ, ಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತು ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು 1950ರ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಗಂಭೀರವಾದಂತಹ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾಗಳನ್ನು ನೀಡಿದಂತಹ ರಿತ್ವಿಕ್ ಘಟಕ್ ಅವರ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಬಹುತೇಕ ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿ (ಶೆಟ್ಟಿ 2019:91). ಚರಿತ್ರೆ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ದೇಶ ವಿಭಜನೆಯ ಕರಾಳ ಸ್ಮೃತಿ ಮತ್ತು ಅನುಭವಜನ್ಯತೆಯು ಅವರ ಬಹುತೇಕ ಕಥನಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದಂತಹ ಮತ್ತು ನಿರ್ವಹಿಸಿದಂತಹ ಸತ್ವ ಮತ್ತು ಶಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ (ಭಾಸ್ಕರ್ 1983:43). ನವ ಹಾಸ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ರೀತಿಯ ಸಮಪಾಕದಲ್ಲಿ ಬೆರೆತು ಸಿನಿಮಾತ್ಮಕ ಕಥನದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತವೆ.

ನಿಯೋ–ಕಾಮಿಡಿಗಳ ಕಥನದಲ್ಲಿ ಫ್ಯಾಂಟಸಿ ಅಥವಾ ಅದ್ಭುತರಮ್ಯತೆಯು ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕಥನವು ವಿಭಿನ್ನ ಹಂತ ಮತ್ತು ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಗುವಾಗ ಲೈಂಗಿಕತೆ, ಗಂಡು–ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧಗಳು, ಪ್ರಣಯ ಮಂತಾದವುಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಫ್ಯಾಂಟಸಿಯು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತದೆ. 'ಗೌರಿ ಗಣೇಶ'ದಂತಹ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಫ್ಯಾಂಟಸಿಯು ಅನೇಕ ಕಡೆ ಆಕಸ್ಮಿಕತೆ ಮತ್ತು ಕಾಕತಾಳೀಯತೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅಂತದ್ದೊಂದನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಒಂದು ವಿಪುಲ

ಸಹಾಯವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವ ಸಾಧನ ಮತ್ತು ತಂತ್ರವಾಗಿ ಈ ಫ್ಯಾಂಟಸಿಯು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಸಂಗತಿಯು ಬರೀ ಎಡಿಟಿಂಗ್ ಮೂಲಕವೋ ಅಥವಾ ಸ್ಪೆಶಲ್ ಇಫೆಕ್ಟ್‌ಗಳ ಮೂಲಕವೋ ನಡೆಯದೇ ಸಿನಿಮಾದ ಒಳಗಡೆಯೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯ ದೃಶ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ನಿರ್ವಹಣೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ಮತ್ತು ಅಂತಹ ನಿರ್ವಹಣೆಯು ಕಥನದ ಸುಲಲಿತತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಲಿರುವ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಸೀನ್ ಮತ್ತು ಶಾಟ್‌ಗಳನ್ನು ಅಥವಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸುವಂತಹ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಉಂಟಾಯಿತು. ಅತ್ಯಂತ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ನೆಲೆಯ ಕಾಮಿಡಿಗಳಿಂದ ನಿಯೋ-ಕಾಮಿಡಿ ಮತ್ತಿತರ ಕಾಮಿಡಿಗಳವರೆಗೆ ಕಾಕತಾಳೀಯತೆಯೂ ಕೂಡಾ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಠ ಬಗೆಯ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವಲ್ಲಿ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಅದು ತಮಿಳಿನ ಸೆಂಥಿಲ್ ಗೌಂಡಮಣಿ ಹಾಸ್ಯವಿರಬಹುದು, **'ಮನ್ಮಥಲೀಲೈ'** ಇರಬಹುದು, **'ಮುನ್ನಾಭಾಯಿ ಎಂ.ಬಿ.ಬಿ.ಎಸ್'** ಅಥವಾ **'ಗೋಲ್‌ಮಾಲ್'**ವರೆಗಿರಬಹುದು. ಕಾಕತಾಳೀಯವೆಂದರೆ ಒಂದು ನೆಲೆಯ ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳು, ಅಪಘಾತಗಳು ಮತ್ತು ಕಾಕತಾಳೀಯತೆಯು ಒಂದು ನೆಲೆಯ ಅತಿರೇಕವನ್ನು ತಲುಪಿದರೆ ಒಂದು ವಿದೀರ್ಣವಾದ ಫ್ಯಾಂಟಸಿ ಅಥವಾ ಅದ್ಭುತ ರಮ್ಯತೆಯೂ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳು ಕ್ರಮೇಣ ವಿಕಾಸವಾಗಿ ಯಾವ ನೆಲೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತವೆಂದರೆ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಲ್ಜೇನಿನ ರೀತಿ ಸಮರಸಗೊಂಡು ಕೊನೆ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಅದು ಒಂದು ಆತ್ಯಂತಿಕೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಾಣುವಂತೆ ಮಾಡುವುದೇ ನಿಯೋ-ಕಾಮಿಡಿಗಳ ಮೂಲ ಸೂತ್ರ. 'ಗೌರಿ ಗಣೇಶ' ಕೂಡಾ ಈ ತಂತ್ರವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿದೆ.

'ಗೌರಿ ಗಣೇಶ'ದಂತಹ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಕ್ರಮೇಣ ಪರಿಹಾರವನ್ನೀಯುವ ಹಾಗೂ ಪರಿಹರಿಸುವ ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಒಂದು ರೀತಿ ನ್ಯಾಯಾಲಯದಲ್ಲಿರುವಂತಹ ಕಟಕಟೆಯ ಭೌತಿಕ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕ ನಮೂನೆಯು ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಒದಗುತ್ತದೆ. ಜಗತ್ತಿನ ಅನೇಕ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾವನ್ನು ಒಂದು ರೀತಿ ತೀರ್ಪು ಕೊಡಲು ಕಾತರಿಸುವಂತಹ ಸಿನಿಮಾದ ಬಗೆ ಮತ್ತು ವಿಧವೆಂದೇ ಬಗೆಯುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರತೀ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನೂ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾಗಳು ತಮ್ಮ ನಿರೂಪಣೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಸರಿತಪ್ಪುಗಳನ್ನೂ ವಿವೇಚಿಸಿ, ಅವುಗಳ ಪೂರ್ವಾಪರವಾಗಿರುವ ತಥ್ಯ, ಮಾಹಿತಿ ಮತ್ತು ಆಧಾರಗಳನ್ನು ಅತಿ ಶೀಘ್ರವಾಗಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಠವಾದಂತಹ ಕಾರ್ಯ-ಕಾರಣತೆಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಿಸಿಕೊಂಡು ಸ್ವತಃ ತಾವೇ ಒಂದು ಆಯೋಗವಾಗಿ, ಸಂಸ್ಥೆಯಾಗಿ ತೀರ್ಪನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ ಪ್ರಕಟಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಭಾವನೆ, ಸಂವೇದನೆ, ತೀರ್ಪಿನ ಕಾಯಕ, ಕಣ್ಣೀರು, ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳು ಮತ್ತು ಒಂದು ನೆಲೆಯ ಅವೈಚಾರಿಕ ಕಾರ್ಯ ಕಾರಣತೆ ಕೂಡಾ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾದ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳಾಗಿವೆ. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ 'ಗೌರಿ ಗಣೇಶ'ದಂತೆಯೇ ಅಧಿಕಾರ ವಿಘಟನೆಯ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಹೇಳುವಂತಹ ತಮಿಳು ಸಿನಿಮಾ 'ಮನ್ಮಥ ಲೀಲೈ' ಜತೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ನೋಡಿದರೆ ನವಹಾಸ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದಂತಹ ಬಗೆಯಲ್ಲೇ ಇರಬಹುದಾದ ಮತ್ತು ಇರುವಂತಹ ಎರಡು ವಿಭಿನ್ನ

ಮಾದರಿಗಳಾಗಿ ನಮಗೆ ಕಾಣುತ್ತವೆ. 'ಗೌರಿ ಗಣೇಶ'ದ ಪ್ರಕಾರ ಈ ರೀತಿಯ ಅಧಿಕಾರದ ಮುರಿತ ಮತ್ತು ಪಲ್ಲಟವು ಒಂದು ದೋಷ ಹಾಗೂ ಅಪರಾಧದಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ 'ಮನ್ಮಥ ಲೀಲೈ' ಮಾತ್ರ ಈ ರೀತಿಯ ಸಾಂಸ್ಥಿಕವಾದ ಅಧಿಕಾರದ ಮುರಿತವನ್ನು ಲೋಪವೆಂದು ಬಗೆಯುತ್ತದೆ. 'ಮನ್ಮಥ ಲೀಲೈ' ಸಿನಿಮಾವು ವಿವಾಹವೆಂಬ ಸಂಸ್ಥೆಯ ವಿಘಟನೆಯ ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುವಂತಹ ಸಿನಿಮಾವಾಗಿದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ 'ಮನ್ಮಥ ಲೀಲೈ'ಯಲ್ಲಿ ಕ್ಯಾಮರಾ 'ಗೌರಿ ಗಣೇಶ'ಕ್ಕಿಂತ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿ ಹರಿಯುತ್ತದೆ. ಸಾಕಷ್ಟು ಲೀಲಾವಿಲಾಸದ ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಿಕೆಯನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಅದು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಿಘಟನೆಯನ್ನು, ಅಧಿಕಾರದ ಸಾಂಸ್ಥಿಕತೆಯ ಮುರಿತವನ್ನು ಅಪರಾಧ ಎಂಬ ನೆಲೆಯಿಂದ ಭಾವಿಸುವ ಕಾರಣದಿಂದ 'ಗೌರಿ ಗಣೇಶ' ತನ್ನ ಕಥನ ಮತ್ತು ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಗಾಂಭೀರ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿ ಬಿಗುವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ 'ಮನ್ಮಥ ಲೀಲೈ'ಯಲ್ಲಿನ ಲೋಪವು ಆಧುನಿಕವಾದುದೇ ಆಗಿದೆ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ 'ಗೌರಿ ಗಣೇಶ' ಅತ್ಯಂತ ಪುರಾತನವೆನ್ನುವ ಅಥವಾ ಊಳಿಗಮಾನ್ಯೀಯ ಮತ್ತು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಎನ್ನುವಂತಹ ಮೌಲ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ತುರೀಯ ಕ್ರಾಂತಿಗೆ ಮಾದರಿಯೂ ಅಗುವುದಿಲ್ಲವದು. ಎರಡೂ ಮಾದರಿಗಳೂ ಕೂಡಾ ಅದೇ ರೀತಿಯ ಮೌಲ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ಅಂತದ್ದೇ ಆದ ಮೌಲ್ಯವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ನೈತಿಕತೆಯನ್ನೂ ಆಗ್ರಹಿಸುತ್ತದೆ. ತನ್ಮೂಲಕ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾವೊಂದು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಒಟ್ಟಾರೆ 'ಗೌರಿ ಗಣೇಶ' ಮಾದರಿಯು ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದಂತಹ ಎರಡು ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ನಡೆಸಿತು. ಒಂದು: ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದ ಒಂದು ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದಂತಹ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಧ್ಯತೆ, ಬಗೆ ಮತ್ತು ಕ್ರಮವಾದ ರಮ್ಯಪ್ರೇಮವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿ, ಹೊಸ ಬಗೆಯ ಅಧಿಕಾರದ ಮುರಿತ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಥಿಕತೆಯ ಪಲ್ಲಟವನ್ನು ಕಾಣಿಸಿತು. ಇದರ ಯೋಜನೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ಅದು ತನ್ನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅನುಮಾನಿಸಿ ನಿರಾಕರಿಸಿದಂತಹ ಕ್ರಮ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ನಿರಾಕರಣೆಯು ಸಿನಿಮಾದ ಭಾಷೆ, ತಂತ್ರ, ಕಥನ ಮುಂತಾದ ಸಂಗತಿಗಳಿಂದ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದ ಸುಮಾರು 1950ರಿಂದ 1970ರ ವರೆಗಿನ ಉದಾತ್ತ ನಾಯಕ, ಅಥವಾ ನೈತಿಕ ಮತ್ತು ಆದರ್ಶಮಯ ನಾಯಕನ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ಭಂಜಿಸಿತು. ಇದು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದುವರೆಗೆ ಸ್ಥಾಪಿತವಾದಂತಹ ಒಂದು ಸಿದ್ಧ ಮಾದರಿಯ ನಾಯಕನ ಭಂಜನೆಯೂ ಹೌದು. ಎರಡು: ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅದುವರೆಗೂ ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ, ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ಏಕರೂಪೀಕರಣಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದಂತಹ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯೂ ಆಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಓಂದಿರುವ ಅಥವಾ ಅಂತಹ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿನ ನಾಯಕನ ಶಾಶ್ವತೀಕರಣ ಅಥವಾ ಆತನ ಸ್ವಯಂಭೂಕರಣವು

ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಹಿಂದಿರುವ ತಾರಾ ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಜತೆಗಿರುವ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯ ವಿನ್ಯಾಸದಿಂದಲೇ ಸಂಭವಿಸಿದ್ದೆಂಬ ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾದಂತಹ ವಾದವನ್ನೂ ಈ ಮೂಲಕ ಗೈಯುತ್ತದೆ (ಪ್ರಸಾದ್ 1986:12).

ಬಹುಶಃ 'ಗೌರಿ ಗಣೇಶ' ಮಾದರಿ ಮತ್ತು ಅದು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಂತಹ ನಿಯೋ–ಕಾಮಿಡಿ ಜಾನ್ರಾ ಏನಿದೆ ಅದು ಭಾರತೀಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅನ್ಯಾನ್ಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿರುವಂತಹ ಅಧಿಕಾರ ಕೇಂದ್ರ, ಅದರ ಸಾಂಸ್ಥಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅದು ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುವಂತಹ ಅನ್ಯಾನ್ಯ ಪ್ರಕಾರ ಮತ್ತು ಅವತಾರಗಳು ಪಲ್ಲಟಗೊಳ್ಳುವ, ಮುರಿದು ಧರಾಶಾಯಿಯಾಗುವ ಮತ್ತು ಹೊಸ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸುವಂತಹ ಪ್ರತಿಮೆ ಮತ್ತು ರೂಪಕಗಳಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇದು ಬರಿಯ ಅಧಿಕಾರದ ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಬದಲು ಗ್ರಾಮ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ನಗರದ ಸಮಾಜ ಅಥವಾ ಇವೆರಡರ ನಡುವಿನ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗೊಳ್ಳುವಂತಹ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಸಮಾಜವು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಂತಹ ಮೌಲ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ನೆಲಸಮವಾಗುವುದನ್ನು ಕೂಡಾ ಒಂದು ವಿಭಿನ್ನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ದಾಖಲಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಈ ರೀತಿಯ ಕಾಮಿಡಿ ಮತ್ತು ನಿಯೋ–ಕಾಮಿಡಿಗಳು ಕೇವಲ ನಗುತರಿಸುವಂತಹ ಸಿನಿಮಾಗಳಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಬದಲು ಒಂದು ಹರಿತವಾದ ಸಮಾಜೋ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾದ ನೆಲೆ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಇರಾದೆಯನ್ನೂ ಹೊಂದಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ ಪ್ರಕಟಣೆಯೇ ಆಗಿವೆ. ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅಂದರೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಯುಗಬದ್ಧ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನೇ ನಮಗೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಇದರ ಜತೆ ಜತೆಯಲ್ಲಿ ನಿಯೋ–ಕಾಮಿಡಿಯೇತರ ಸಿನಿಮಾಗಳೂ ಕೂಡಾ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಾಂಸ್ಥಿಕವಾದ ಅಧಿಕಾರದ ವಿಘಟನೆಯ ರೂಪಕಗಳೂ ಕೂಡಾ ಆಗಬಹುದಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ನಮಗೆ ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ (ವಾಸುದೇವನ್ 2011:229). ಗ್ರಾಮೀಣ ಅಥವಾ ನಗರದ ಮೌಲ್ಯಗಳಾದ ಸಮಷ್ಟಿ ಜೀವನ, ಕೂಡು ಕುಟುಂಬ, ಪಿತೃತ್ವದ ಹೊಣೆ, ಪುತ್ರನ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಮುಂತಾದ ಖಾಸಗೀ ಮತ್ತು ಕೌಟುಂಬಿಕ ನೆಲೆಯ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಿನ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿಯೂ ಕಂಡಿವೆ. ಇದೆಲ್ಲದರ ಜತೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡವೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸುವ ಹಾಗೂ ಪರಿಭಾವಿಸಿದಂತಹ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹೀ ತಂದ ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ನಡುವಿನ ತಿಕ್ಕಾಟದ ರೂಪಕವೂ ಆಗಿದೆ. ಇಂತಹ ತಿಕ್ಕಾಟದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜವು ಆಧುನಿಕತೆಯ ಪರವಾಗಿ ಬಹುಬೇಗ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುವ ಕ್ರಮವಾಗಿಯೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜದ ಮೇಲೆ ಆಧುನಿಕತೆಯು ಉಂಟು ಮಾಡಿದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಒಪ್ಪುವ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕತೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಿರುವ ಕೋಲಾಹಲಗಳನ್ನು ನಿಭಾಯಿಸುವ ತಾಕತ್ತನ್ನು ಈ ಸಮಾಜವು ಹೊಂದಿರಬಹುದಾದ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

***

ಒಟ್ಟಾರೆ, ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಾಯದ ಚರ್ಚೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಕೆಳಕಂಡ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಭಾರತದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಪ್ರದೇಶದ ಕಾಮಿಡಿಗಳು ನಿರ್ವಹಿಸಿದ ಸಮಾಜೋ-ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕ ಟೀಕೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಕಾಮಿಡಿಗಳು ಕೂಡ ನಿರ್ವಹಿಸಿದವು. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕನ್ನಡದ ಕಾಮಿಡಿಗಳು ಎರಡು ರೀತಿಯ ರಾಜಕೀಯ ಸ್ವರೂಪದ ಟೀಕೆಯನ್ನು ನಡೆಸಿದವು. ಒಂದು: ಆಗಿನ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಧಿಕಾರ ಕೇಂದ್ರಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ತೀಕ್ಷ್ಣವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಿದವು. ಎರಡು: ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ನೆಲೆಯ ಸ್ವಚರಿತ್ರೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನೂ ನಡೆಸಿದವು. ಅಂದರೆ ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬ ಅನುಭವ ಆರಂಭವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ವಿಕಾಸವಾಗಿರುವ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಹರಿತವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದವು. ಕನ್ನಡದ ಈ ಮೊದಲಿನ ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯ ಸಿನಿಮಾದ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ತಾತ್ವಿಕ ಕಾಳಜಿಗಳನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡಿದವು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ 1950ರಿಂದ 1980ರವರೆಗೆ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಸಿನಿಮಾದ ನಾಯಕನ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡಿತು. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದ ರಮ್ಯವಾದ ನೆಲೆಯ ಆದರ್ಶವಾದಿ ನೈತಿಕ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಭಂಜಿಸಿದವು. ಮೂರು: ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ತೀಕ್ಷ್ಣವಾಗಿ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದಂತದ್ದು ಕನ್ನಡದ ನಿಯೋ-ಕಾಮಿಡಿಗಳ ಮಹತ್ವದ ಗುಣವಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ, ಕುಟುಂಬ, ಕೌಟುಂಬಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಕ ಹಾಗೂ ಯಜಮಾನಿಕೆಯ ಅಧಿಕಾರದ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಮುರಿದದ್ದೂ ಕೂಡ ಇವುಗಳ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆಯಾಗಿದೆ.

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

01 ಕಾಮಿಡಿಗಳ ಕುರಿತು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕಾಗಿ ನೋಡಿ: ಹೆನ್ರಿ ಬರ್ಗ್‌ಸನ್ ಅವರ 'ಲಾಫರ್', ಡಬಲ್ಡೇ ಪ್ರೆಸ್, ಆ್ಯಂಕರ್, 1956. ಮತ್ತು ವೆಸ್ ಡಿ ಗೆಬ್ರಿಂಗ್ ಅವರ 'ದಿ ವರ್ಲ್ಡ್ ಆಫ್ ಕಾಮಿಡಿ– ಫೈವ್ ಟೇಕ್ಸ್ ಆನ್ ಫನ್ನಿ', ಡೆವೆನ್‌ಪೋರ್ಟ್ ಪ್ರೆಸ್, ವಿನ್ಸೆಂಟ್, 2001. ಹಾಗೂ ಕೆರ್‍ರ್ ವಾಲ್ಟರ್ ಅವರ 'ಟ್ರಾಜಿಡಿ ಆ್ಯಂಡ್ ಕಾಮಿಡಿ', ಸಿಮೊನ್ ಆ್ಯಂಡ್ ಸುಸ್ಟರ್ ಪ್ರೆಸ್, ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್, 1967.

02 ಭಾರತೀಯ ಹಾಸ್ಯದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕ ಆಯಾಮದ ಬಗೆಗೆ ಮೊತ್ತಮೊದಲು ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿದವರು ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ಗಾಂಧಿಗ್ರಾಮ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಪ್ರೊಫೆಸರ್ ಸುಂದರ್ ಕಾಳಿ ಅವರು. ತಮಿಳ್ ಕಾಮಿಡಿ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿನ ಲೈಂಗಿಕತೆ, ಸ್ಥಳೀಯತೆ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಅಧ್ಯಯನದ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕಿಳಿಸಿದರು.

03 ಜಾನ್ರಾಗಳೆಂದರೆ ಸಿನಿಮಾದ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಬಗೆಗಳು ಎಂದರ್ಥ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಗುಂಪು, ವರ್ಗ ಅಥವಾ ಶೈಲಿ ಎಂದರ್ಥ. ಸಿನಿಮಾದ ಅತ್ಯಂತ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಜಾನ್ರಾವೆಂದರೆ ಫೀಛರ್ ಮತ್ತು ನಾನ್ ಫೀಛರ್ ಅಥವಾ ಡಾಕ್ಯುಮೆಂಟರಿ. ಪುನಃ ಫೀಛರ್‌ನಲ್ಲಿ ಡ್ರಾಮಾ, ರೊಮಾನ್ಸ್, ಕಾಮಿಡಿ, ಹಿಸ್ಟೋರಿಕಲ್, ಮಿತಾಲಾಜಿಕಲ್, ಸೋಶಿಯಲ್, ವಾಂಪೈರ್, ಡಾಕ್ಯುಡ್ರಾಮಾ, ಅವಂತ್ ಗಾರ್ಡ್, ಆರ್ಟ್‌ಹೌಸ್, ಮ್ಯೂಸಿಕಲ್, ಪೀರಿಯಡ್, ಟೀನ್, ವಿಮೆನ್, ಬಿಗ್ ಬಜೆಟ್, ನ್ಯೂವೇವ್, ಪೋರ್ನ್, ಸೈನ್ಸ್ ಫಿಕ್ಷನ್, ಸ್ಪೋರ್ಟ್ಸ್, ಹಾರರ್, ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾ, ಥ್ರಿಲ್ಲರ್ ಮತ್ತು ಆ್ಯಕ್ಷನ್ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದವುಗಳು. ಕಾಮಿಡಿ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖವಾದ ಜಾನ್ರಾವಾಗಿ ಪರಡಿ, ಕ್ಲೌನ್ ಕಾಮಿಡಿ, ಪಾಪ್ಯುಲಿಸ್ಟ್ ಕಾಮಿಡಿ, ಡಾರ್ಕ್ ಕಾಮಿಡಿ, ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾಮಿಡಿ ಮತ್ತು ಸ್ಕ್ರ್ಯೂ ಬಾಲ್ ಕಾಮಿಡಿಯು ಬಹಳ ಪ್ರಧಾನವಾದುದಾಗಿದೆ. ನಿಯೋ–ಕಾಮಿಡಿಯು ಪಾಪ್ಯುಲಿಸ್ಟ್ ಮತ್ತು ಪರಡಿಯೆರಡರ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ಹೊಂದಿದೆ.

04 ವುಡೀ ಅಲೆನ್‌ರ ಕಾಮಿಡಿಗಳು ಬಹುಶಃ ಚಾರ್ಲಿ ಚಾಪ್ಲಿನ್ ಕಾಮಿಡಿಗಳ ನಂತರ ಜಾಗತಿಕವಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಕಾಮಿಡಿಗಳಾಗಿವೆ. ಆತನ ಬಹುತೇಕ ಕಾಮಿಡಿಗಳು ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಮತ್ತು ಸ್ಕ್ರ್ಯೂ ಬಾಲ್ ಕಾಮಿಡಿಗಳಿಗೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಿವೆ. ಒಂದು ನೆಲೆಯ ಹರಿತವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ವಿಡಂಬನೆ ಈ ರೀತಿಯ ಕಾಮಿಡಿಗಳ ಗುಣವಾಗಿದೆ. ಅತ್ಯಂತ ಆಳವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೂಲ ಕೂಡಾ ಇವು ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲು ಕಾರಣ. ನೋಡಿ: ಮಾರೀಸ್ ಯೋವರ್ ಅವರ ಕೃತಿ 'ಲೂಸರ್ ಟೇಕ್ ಆಲ್': 1979, ದಿ ಕಾಮಿಕ್ ಆರ್ಟ್ ಆಫ್ ವುಡಿ ಅಲೆನ್, ಫ್ರೆಡ್ರಿಕ್ ಉಂಗರ್ ಪ್ರೆಸ್, ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್.

05 ತಮಿಳು ತಾರಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವಾಚ್ಯರೂಪದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾದ ಸಕ್ರಿಯ ರಾಜಕಾರಣದ ಬಗೆಗಿನ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕಾಗಿ ನೋಡಿ 'ಇಮೇಜ್ ಟ್ರಾಪ್'. ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಲೇಖಕ ಎಮ್.ಎಸ್.ಎಸ್. ಪಾಂಡ್ಯನ್ ಅವರು, ಸಿನಿಮಾದ ತಮ್ಮ ಇಮೇಜ್ ಅನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ತಮಿಳು ನಟನಾದ ಎಮ್.ಜಿ. ರಾಮಚಂದ್ರನ್ ಅವರು ಸುಮಾರು 11 ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಅತ್ಯಂತ ಕೆಟ್ಟದ್ದಾಗಿ ಮುಖ್ಯಮಂತ್ರಿಯಾಗಿ ತಮಿಳುನಾಡನ್ನು ಆಳಿದರು ಎಂಬುದರ ಬಗೆಗೆ ದಾಖಲೆ ಮತ್ತು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯೊಂದಿಗೆ ನಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತಾರೆ.

06 ಬಹುತೇಕ ಸರಿಸುಮಾರು 1950ರ ದಶಕದಿಂದ ಎಲ್ಲಾ ಭಾಷಾವಾರು ಪ್ರದೇಶಗಳ ಸಿನಿಮಾಗಳು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಗೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ರೀತಿ ಮತ್ತು ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದುವು. ಇಂತಹ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ವೈವಿಧ್ಯವಾಗಿದ್ದುವು ಮತ್ತು ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಇನ್ನೊಂದು ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದುವು. ತೆಲುಗು ಸಿನಿಮಾಗಳು ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕವಾದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ ಅಥವಾ ತೆಲುಗುತನವೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ಅಸ್ಮಿತೆಗೆ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದರೆ ಭಾರತವೆಂಬ ರಾಷ್ಟ್ರ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಅಖಿಲ ಭಾರತಾತ್ಮಕ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಗೆ ಒಲ್ಲದ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಅನೇಕ ಬಾರಿ ವಿರೋಧವನ್ನೂ ಮಾಡುತ್ತಿತ್ತು. ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ರಾಷ್ಟ್ರಕ್ಕೆ ನಿಷ್ಠವಾಗಿಯೇ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ತಮಿಳು ಕೂಡಾ ಅತ್ಯಂತ ವಿರೋಧದ ಮತ್ತು ಅಸಮ್ಮತಿಯನ್ನೇ ತಮ್ಮ ಕಥನಗಳ ಮೂಲದ್ರವ್ಯವನ್ನಾಗಿಸಿದ್ದುವು. ನೋಡಿ: ಸುಮಿತಾ ಚಟರ್ಜಿ, ನ್ಯಾಶನಲ್ ಐಡೆಂಟಿಟಿ ಇನ್ ಇಂಡಿಯನ್ ಪಾಪ್ಯುಲರ್ ಸಿನಿಮಾ, ಓ.ಯು.ಪಿ, 1998 ಮತ್ತು ಎಸ್. ವಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸ್ ಅವರ ಪಾಲಿಟಿಕ್ಸ್ ಆ್ಯಸ್ ಪರ್ಫಾರ್ಮೆನ್ಸ್, ಅ ಸೋಶೀಯಲ್ ಹಿಸ್ಟರಿ ಆಫ್ ದಿ ತೆಲುಗು ಸಿನಿಮಾ, ಪರ್ಮನೆಂಟ್ ಬ್ಲಾಕ್, 2013.

07 ಕಾಮಿಡಿಗಳ ಮೇಲಿನ ಇನ್ನೊಂದು ಅತ್ಯಂತ ತಾತ್ವಿಕ ಬರಹ ಲೇಖಕ ಉಂಬರ್ಟೋ ಇಕೋನ 'ದಿ ಪ್ರೇಮ್ಸ್ ಆಫ್ ಕಾಮಿಕ್ ಫ್ರೀಡಂ' ಕಾಮಿಡಿಯನ್ನು ಮನುಷ್ಯನ ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ಜತೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸುತ್ತದೆ.

08 ರಾಜ್ ಕುಮಾರ್ ಮತ್ತು ತಾರಾ ರಾಜಕಾರಣದ ಒಂದು ಅದ್ಭುತ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ನೋಡಿ: ಮಾಧವ ಪ್ರಸಾದ್ ಅವರ ಪ್ರಬಂಧ 'ಐಡೆಂಟಿಟಿ ಪಾಲಿಟಿಕ್ಸ್ ಇನ್ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ', ಜರ್ನಲ್ ಆಫ್ ಕರ್ನಾಟಕ ಸ್ಟಡೀಸ್, ಕನ್ನಡ ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ, ಹಂಪಿ.

09 ಎಮ್.ಎನ್. ಶ್ರೀನಿವಾಸ್ ಅವರ ಈ ಅಧ್ಯಯನ ಕೂಡಾ ಫ್ಯಾಂಟಸಿ ಮತ್ತು ಅತಿವೈಭವದಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು ವಸಾಹತುಶಾಹೀ ದಾಖಲೆ ಮತ್ತು ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳ ಭಾರತೀಯ ರೂಪದಂತಿದೆ.

10 ಹೆಬರ್ಮಾಸ್ ಮತ್ತು ವಾಲ್ಟರ್ ಬೆಂಜಮಿನ್ ಆದಿಗಳು ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸಂಪ್ರದಾಯದ ನಡುವೆ ಒಂದು ವಿನೂತನವಾದ ಬಗೆಯ ಅನುಸಂಧಾನದ ಬಗೆಗೆ ತಮ್ಮ ವಾದಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಹೆಬರ್ಮಾಸ್ ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ಒಂದು ಮುಗಿಯದ ಯೋಜನೆಯೆಂದೂ ಮತ್ತು ಮಾನವರು ಅದರಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಲೇಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯದ ಕುರಿತು ನಮ್ಮನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಧುನಿಕತೆಗೆ ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದ ಕಾರಣದಿಂದ ಈ ಈರ್ವರೂ ಕೂಡಾ ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದ ಬೌದ್ಧಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಿಷ್ಠವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಆಧುನಿಕತೆಯ ಮೇಲೆ ಬಂದಂತಹ ಬಹುತೇಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಒಂದೋ ಅದರ ಪರವಾಗಿಯೋ ಅಥವಾ ಅದರ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿಯೋ ಕಂಡುಬರುವ ಸಹಜತೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದಂತಹ ನೆಲೆ ಮತ್ತು ನಿಲುವನ್ನು ತಳೆದಿರುವಂತದ್ದು ಅತ್ಯಂತ ಅನನ್ಯವಾದಂತಹ ಧೋರಣೆಯಂದೇ ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿದೆ. ಇಂದಿನ ಜಗತ್ತು ಒಂದು ಅಪರಿಹಾರ್ಯವಾದಂತಹ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆಯೊಂದಿಗೆ ಅನುಸಂಧಾನಿಸಬೇಕಾದ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವೆಂಬಂತೆ ಈ ಈರ್ವರು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿರುವುದು ಒಂದು ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ದರ್ಶನ ಹಾಗೂ ನಮ್ಮೆಲ್ಲಾ ಸಾಮಾನ್ಯರ ಲೋಕಜ್ಞಾನವೆಂಬಂತೆ ಕೂಡಾ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ–6

ಅಧ್ಯಾಯ–6

ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್: ರೋಷ–ಆಕ್ರೋಶದ ಮಾದರಿ ಮತ್ತು 'ನಿತ್ಯಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕತೆ'

ಪ್ರತೀ ಸಮಾಜ, ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಹಾಗೂ ದೇಶದಲ್ಲಿನ ಆನುಷಂಗಿಕವಾದ ಬದಲಾವಣೆಯು ಅಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರ, ಚಲನೆ ಹಾಗೂ ಗತಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗೆ ಸುಮಾರು 1950ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಆರ್ಥಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದ ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್‌ನಲ್ಲಿ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಮಾದರಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಹುಟ್ಟಿ ಅಲ್ಲಿನ ಯುವಕರ ನಿರಾಸೆ ಮತ್ತು ದೈನ್ಯದ ಪ್ರಕಟೀಕರಣವಾಗಿದ್ದುವು ಹಾಗೂ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಅವುಗಳು ತಳೆದ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಅಧ್ಯಯನಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಾಯದ ಎರಡನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ, ಸುಮಾರು 1970ರ ದಶಕದಿಂದ ಸರಿಸುಮಾರು 1990 ಮತ್ತು ಅದರ ಕೊನೆಯವರೆಗೆ ಹೇಗೆ ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜವು ಒಂದು ರೀತಿಯ ನಿಯಮರಹಿತತೆ, ಅರಾಜಕತೆ ಮತ್ತು ಅಶಾಂತಿಯುತವಾಗಿತ್ತು ಎನ್ನವುದನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುತ್ತಾ ಸುಮಾರು 20 ವರ್ಷಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿನ ಸಮಾಜವು ಬಡತನ, ಹಸಿವು ಮತ್ತು ನಿರುದ್ಯೋಗದಂತಹ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೂ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಜತೆಯಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ ಹಿಂಸೆ, ನಿರಂಕುಶತೆ ಮತ್ತು ಗೂಂಡಾಗಿರಿಯಂತಹ ಕೃತ್ಯಗಳಿಗೂ ಹೇಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಯಿತು ಎನ್ನುವುದನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಗಮನಿಸುತ್ತಾ ಕ್ರಮೇಣ ದೇಶದ ಯುವಜನತೆಯಂತೂ ಬಿಸಿ ರಕ್ತದ ಜವ್ವನಿಕೆಯಿಂದ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಒಂದು ನೆಲೆಯ ಆಪ್ತತೆಯನ್ನು ಅದರ ಜತೆ ಕಂಡ ವಿದ್ಯಮಾನದ ಬಗೆಗೆ ಬೆಳಕು ಹರಿಸುತ್ತದೆ.[1] ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೇಗೆ ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಹಿಂದಿ ಸಿನಿಮಾ ಅಥವಾ ತಥಾಕಥಿತ ಬಾಲಿವುಡ್‌ನಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಮಾದರಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಮೂಡಿಬರಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು? ಎನ್ನುವುದರ ಕುರಿತು ಅವಲೋಕಿಸುತ್ತದೆ. ಮೂರನೆಯ ಮತ್ತು ಕಡೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಮಾದರಿಯ ರೋಷ ಆವೇಶಗಳು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಸೇರಿದಂತೆ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಬಹುತೇಕ ಭಾಷೆ–ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಹುಟ್ಟಿ ಬಂದುವು? ಎನ್ನುವುದರ ಕುರಿತು ವಿವೇಚನೆಗೆ ಹಚ್ಚುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಮಾದರಿಯೇನಿದೆ ಅದು ಬಾಲಿವುಡ್ಡಿನಲ್ಲಿ 1973ರಲ್ಲಿ ಅಮಿತಾಬ್ ಬಚ್ಚನ್‌ರ ಅಭಿಜಾತ ಸಿನಿಮಾ 'ಜಂಝೀರ್'ನಿಂದ ಆರಂಭವಾದ ಸಂದರ್ಭದ ಪ್ರತಿಫಲನವಾಗಿ

ಮೂಡಿಬರಲಿಲ್ಲ, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಸುಮಾರು 1980ರವರೆಗೆ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರಪಂಚ ಕಾಯಬೇಕಾಯಿತು. ಬಹುಶಃ 1980ರಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದ ಎ.ಟಿ. ರಘು (ವಿಜಯಾ, ಸಿಂಗ್, ರಾವ್ 2001:232) ಅವರ ಸಿನಿಮಾ **ನ್ಯಾಯ ನೀತಿ ಧರ್ಮ** (1980) ಈ ರೀತಿಯ ಮೊದಲ ಸಿನಿಮಾವಾಯಿತು. ನಂತರ ಸುಮಾರು 1981ರಲ್ಲಿ ಬಂದ ಅಂಬರೀಷ್ ಅಭಿನಯದ 'ಲೀಡರ್ ವಿಶ್ವನಾಥ' ಮತ್ತು 1981ರಲ್ಲಿ ರಾಜೇಂದ್ರ ಸಿಂಗ್ ಬಾಬು ನಿರ್ದೇಶನದ ಮತ್ತು ಅಂಬರೀಷ್ ಅಭಿನಯದ 'ಅಂತ' ಇಂತಹ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಒಂದು ಅಭೂತಪೂರ್ವ ಯುಗವನ್ನು ಉದ್ಘಾಟಿಸಿತು.

'ಅಂತ' ಅದೇ ಹೆಸರಿನ ಕಾದಂಬರಿ ಆಧಾರಿತವಾದಂತಹ ಸಿನಿಮಾವಾಗಿದೆ. ಎಚ್.ಕೆ. ಅನಂತರಾಮ್ ಅವರು ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರದ ಬಗೆಗೆ ಕನ್ನಡದ ಒಂದು ದಿನಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಓದಿದ ಒಂದು ವಿಷಯದ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಅವರಲ್ಲಿ ರೋಷ ಬಂದು ಅಂತಹ ಕಾದಂಬರಿ ಹುಟ್ಟಿತು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.[3] ಅದರಲ್ಲೂ 'ಅಂತ' ಸಿನಿಮಾದ ಪಿ.ಜಿ. ಕರುಣಾಕರನ್ ಪಾತ್ರವೇನಿದೆ ಅದು ನಿಜವಾದ ಪಾತ್ರವಾಗಿತ್ತು. ಆತ ಆ ದಶಕದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಒಂದು ಕುಖ್ಯಾತ ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗಿದ್ದವನು. ಹೀಗೆ 'ಅಂತ'ದಿಂದ ಆರಂಭವಾದ ಈ ರೀತಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸರಣಿ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು. ಸುಮಾರು 1980ರ ದಶಕದ ಕೊನೆ ಮತ್ತು 1990ರ ದಶಕದ ಆರಂಭದಿಂದ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜ ವಿದ್ರೋಹಿಗಳನ್ನು ಚೆಂಡಾಡುವ, ಸಮಾಜವನ್ನು ತಿದ್ದುವ, ಅನ್ಯಾಯ–ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸುವಂತಹ ಕಥನಗಳಿಗೆ ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಕ್ರಮೇಣ ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಅಧಿಕಾರದ ನೆಲೆಗಳಾದ ಪೋಲೀಸ್, ಸಿ.ಬಿ.ಐ ಮತ್ತು ಸಿ.ಐ.ಡಿ ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ನಿತ್ಯ ನೂತನವಾಯಿತು. ಇಂತಹ ಕಥನಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳು ಹೊಂದಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಕಾರ್ಯಕಾರಣತೆಯನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಾಯವು ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್ ಮ್ಯಾನ್ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಮೂಲವನ್ನು ಸುಮಾರು 1980ರ ದ್ವಿತೀಯ ವಿಶ್ವಯುದ್ಧೇತರ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿ, ಸುಮಾರು 1970–75ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಅಮಿತಾಬ್ ಬಚ್ಚನ್‌ರ **ಜಂಝೀರ್** ಅನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿ, ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು 1980ರಿಂದ ಆರಂಭವಾಗಿ 1990ರ ಜಾಗತೀಕರಣಗೊಂಡ ವಿಶ್ವ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕತೆಯು ಉಂಟುಮಾಡಿದ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದ ರೋಷದ ಸಿನಿಮಾ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, ಅದರ ಇನ್ನೊಂದು ಅವತಾರವಾದ ಕನ್ನಡದ ವಿಜಯಶಾಂತಿ ಮಾಲಾಶ್ರೀಯವರ ವಿಜಿಲಾಂಟೆ ಸಿನಿಮಾದ ಸಮಾಜೋ–ತಾತ್ವಿಕ ವಿನ್ಯಾಸದವರೆಗೆ ಇದು ಗಮನಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತದೆ.

6.1 ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್‌ನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ರೋಷದ ಹುಡುಗ

ದ್ವಿತೀಯ ವಿಶ್ವಯುದ್ಧದ ನಂತರ ಅಮೇರಿಕಾ ಆರ್ಥಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ಬಲಿಷ್ಠಗೊಂಡಿತು. ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್ ಸಂಪೂರ್ಣ ಜರ್ಜರಿತವಾಯಿತು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿನ ರಾಷ್ಟ್ರ ನಾಯಕರು ನೀಡಿದ ಆಶ್ವಾಸನೆಗಳು ಖಾಲಿ ಶಬ್ದಗಳಾದುವು. ಅವುಗಳು ಬರಿಯ ಆಶ್ವಾಸನೆಗಳಾಗಿಯೇ ಉಳಿದು ಹೋದವು. ಅಂದಿನ ಪ್ರಧಾನಿ ಹೆರಾಲ್ಡ್ ಮೆಕ್ಮಿಲನ್ ಅವರ ಪ್ರಣಾಳಿಕೆ, ಆಶ್ವಾಸನೆ ಮತ್ತು ಹಲವು ಅಂಶದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳ ಭರವಸೆಯ ಹೊರತಾಗಿಯೂ ಕೂಡಾ ಏನನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಸುಮಾರು 1957ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಆರ್ಥಿಕತೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಹದಗೆಟ್ಟು ಶ್ರೀಮಂತ ಮತ್ತು ಕುಚೇಲರ ವರ್ಗದ ನಡುವೆ ಅಂತರ ವಿಪರೀತ ಹೆಚ್ಚಿತು. ಸಂಪತ್ತು ಅತ್ಯಂತ ಕೆಟ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ದುಡಿಯುವ ಬಡ ಕಾರ್ಮಿಕರು ಮತ್ತು ಶ್ರೀಮಂತರು ಹಾಗೂ ನೌಕರಶಾಹಿಗಳ ನಡುವೆ ಅಸಮವಾಗಿ ಹಂಚಿಹೋಯಿತು. ಸುಮಾರು 1959-1960ರ ಅಂಕಿಅಂಶಗಳ ಪ್ರಕಾರ (ಇಕನಾಮಿಸ್ಟ್ 1960:43) ಪ್ರತಿಶತ ತೆರಿಗೆ ಪಾವತಿಸುವ 88 ಮಂದಿ ಕೇವಲ 3.7 ಪ್ರತಿಶತ ಸಂಪತ್ತನ್ನೂ, ಸುಮಾರು 7 ಪ್ರತಿಶತ ಶ್ರೀಮಂತರು 84 ಪ್ರತಿಶತ ಸಂಪತ್ತನ್ನೂ ಹೊಂದಿದ್ದರು. ಶೀತಲ ಸಮರದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ರಷ್ಯಾ ದೇಶವು ಹಂಗೇರಿಯನ್ನು ವಶಪಡಿಸಿಕೊಂಡಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ರಾಜಕಾರಣವೂ ಸಂಪೂರ್ಣ ಮಕಾಡೆ ಮಲಗಿತ್ತು. ನಿರುದ್ಯೋಗದ ದರ ತಾರಕಕ್ಕೇರಿತ್ತು. ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಿದ ಯುವಕರಿಗೂ ಕೂಡಾ ಉದ್ಯೋಗ ಸಿಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ವ್ಯಥಿತ ಗತದ ಬಗ್ಗೆ ಮತ್ತು ಅನಿಶ್ಚಿತತೆಯ ಮತ್ತು ಒಂದು ರೀತಿಯ ವಿಭ್ರಮೆಯ ವರ್ತಮಾನದ ಬಗೆಗೆ ಅತೃಪ್ತಿ ಮತ್ತು ನಿರಾಶೆಗಳು ಸಹಜವಾಗಿ ಆವರಿಸಿದ್ದುವು. ಸರ್ಕಾರ, ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಜತೆಗೆ ಚರ್ಚ್, ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ ಮತ್ತು ನೌಕರಶಾಹಿಯ ಬಗೆಗೂ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಅತೃಪ್ತಿ ಹಾಗೂ ಅಸಹನೆಯಿತ್ತು.

ಬಹುಶಃ ಇಂತಹ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಆಗಿನ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರನಾದ ಜಾನ್ ಒಸ್‌ಬೋರ್ನ್ ಆತನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕೃತಿಯಾದ, 'ಲುಕ್ ಬ್ಯಾಕ್ ಇನ್ ಆ್ಯಂಗರ್' ಎನ್ನುವ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು ರಂಗ, ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದುವರೆಗೂ ಕಂಡು ಕೇಳರಿಯದಿದ್ದಂತಹ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಚಳುವಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಯ್ತು. ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಜಿಮ್ಮಿ ಪೋರ್ಟರ್ ಮೂಲತ: ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಪಡೆದಂತಹ ಬಡವನು. ಆದರೆ ಆತ ನಿರುದ್ಯೋಗಿಯಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಮೂಲತ: ಆತ ಒಬ್ಬ ಬಂಡುಕೋರ ಮತ್ತು ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ. ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧ, ಅದರ ಭ್ರಷ್ಟತೆ ಮತ್ತು ಅಸಮರ್ಪಕ ನಿರ್ವಹಣೆಯ ಬಗೆಗೆ ಅತೃಪ್ತಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿ ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಬಂಡೆದ್ದಿದ್ದ. ಇಂತಹ ಪಾತ್ರವು ಈ ಅಧ್ಯಾಯದ ಪ್ರಮುಖ ಕಾಳಜಿಯಾದಂತಹ

‘ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್’ ಎಂಬ ಪದ ಮತ್ತು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು. ಒಂದು ಆಕಸ್ಮಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶವೊಂದರಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಸುಮಾರು 1956ರ ಮೇ ತಿಂಗಳಿನಲ್ಲಿ ‘ಲುಕ್ ಬ್ಯಾಕ್ ಇನ್ ಆ್ಯಂಗರ್ ನಾಟಕವು’ ಲಂಡನ್‌ನ ರಾಯಲ್ ಕೋರ್ಟ್‌ನಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಯಿತು. ಆಗ ಅಲ್ಲಿನ ಪ್ರೆಸ್ ಅಧಿಕಾರಿಯಾಗಿದ್ದ ಜಾರ್ಜ್‌ಫೇರನ್ ನಾಟಕಕಾರ ಜಾನ್ ಒಸ್‌ಬೋರ್ನ್‌ಗೆ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಆತ ಇಷ್ಟಪಡದಿರುವುದರ ಬಗೆಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮಾತುಕತೆ ಮುಂದುವರಿದಂತೆ ಫೇರನ್ ನಾಟಕಕಾರ ಒಸ್‌ಬೋರ್ನ್‌ಗೆ, ‘ನಾನು ತಿಳಿದ ಹಾಗೆ ನೀನು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಕೂಡಾ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್ ಮ್ಯಾನ್ ಆಗಿದ್ದೀಯಾ’ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಫೇರನ್ ಈ ಪ್ರಕರಣವನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ನೆರೆದಿದ್ದ ಪತ್ರಕರ್ತರಿಗೆ ತಿಳಿಸಿದಾಗ ಇಂತಹ ನುಡಿ ಮತ್ತು ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಅಪಾರವಾದ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಪಡೆಯಿತು. ಕ್ರಮೇಣ ನಾಟಕದಿಂದ ವಿಸ್ತರಿಸಿ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಬಳಕೆ ಮತ್ತು ವಿಸ್ತರಣೆಯನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಪಡೆಯಿತು. ಸ್ವಲ್ಪವೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಇದು ಒಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಿನಿಮಾದ ಜಾನ್ರಾವಾಗಿ ಕೂಡಾ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನೂ ಕಂಡಿತು. ಸುಮಾರು 1960ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟನ್‌ನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಂತಹ ಹೊಸ ಅಲೆಯೂ ಕೂಡಾ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ದುಡಿಯುವ ವರ್ಗದ ಜನರೇ ಇಲ್ಲಿ ಬಹುತೇಕ ಮುಂಚೂಣಿಯ ಪಾತ್ರ ಅಥವಾ ನಾಯಕನ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಿದ್ದುವು.[4] ಜಾಕ್ ಕ್ಲೇಟನ್‌ನ ‘ರೂಮ್ ಎಟ್ ದಿ ಟಾಪ್ (1959), ಟೋನಿ ರಿಚರ್ಡ್‌ಸನ್‌ನ ‘ಲುಕ್ ಬ್ಯಾಕ್ ಇನ್ ಆ್ಯಂಗರ್ (1959), ‘ದಿ ಎಂಟರ್‌ಟೈನರ್ (1960) ಮತ್ತು ‘ಎ ಟೇಸ್ಟ್ ಆಫ್ ಹನಿ (1961), ಲಿಂಡ್ ಸೇ ಆ್ಯಂಡರ್‌ಸನ್‌ನ ‘ದಿಸ್ ಸ್ಪೋರ್ಟಿಂಗ್ ಲೈಫ್’ (1963), ಬ್ರ್ಯಾನ್ ಪೋರ್ಬ್ಸ್‌ನ ‘ದಿ ಎಲ್ ಶೇಪಡ್ ರೂಂ (1962) ಜಾನ್ ಸ್ಲೆಶಿಂಗರ್‌ನ ‘ಬಿಲ್ಲಿ ಲೈಯರ್ (1963) ಸಿನಿಮಾಗಳು ಇಂತಹವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದವುಗಳು (ಟೈಲರ್ 2006:87).

6.2 ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ – ಭಾರತೀಯ ಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭ

ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾ ಅನುಭವವು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಮತ್ತು ಖಾಸಗೀ ಬದುಕು ಏನಿದೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ತೀರಾ ಅಂತರವನ್ನು ಸಾಧಿಸದೆ ನಿರೂಪಿತವಾಗುವ, ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂದರ್ಭವೇ ಹೆಚ್ಚು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತದರ ಸೋಸಿಯಾಲಜಿಯನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕುಟುಂಬವು ರಾಷ್ಟ್ರದ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಘಟಕ ಅಥವಾ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯೆಂಬಂತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವು ಕುಟುಂಬವನ್ನು ಕಟ್ಟುವುದರ ಬಗೆಗೂ, ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರ ಕಟ್ಟುವ ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕೆ ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೋ ಅಥವಾ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೋ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ನೀಡುತ್ತಾ ಅನಾವರಣಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಅಷ್ಟೊಂದು ಅವಿನಾಭಾವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುಟುಂಬ, ರಾಷ್ಟ್ರ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣವು ಹೊಂದಿದೆ. ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ರೀತಿಯ ಭಾರತೀಯ ಎನ್ನುವ ವಿದ್ಯಮಾನವನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದೆ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ನಾವು ಇಂತಹ ಅನುಭವವನ್ನು ಯುರೋಪ್ ಮತ್ತು ಅಮೇರಿಕೆಯ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಲಾಗದು. ದ್ವಿತೀಯ ವಿಶ್ವಯುದ್ಧದ ಸಮಕಾಲೀನ ಮತ್ತು ಯುದ್ಧೋತ್ತರ ಯುರೋಪ್ ಮತ್ತು ಅಮೇರಿಕೆಯ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾಗಳ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣವಾದ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ವಲಯವು ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಕಂಡ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಅಲ್ಲಿನ ಸಮಾಜದ ಮೂಲಭೂತ ಘಟಕವಾದ ಕುಟುಂಬಗಳೆಡೆ ಮರಳಿದ ನಾಟಕೀಯ ಕಥನಗಳೆಂದೇ ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಹೀಗಾಗದೇ ಈ ಎರಡೂ ವಲಯಗಳನ್ನು ಸಿನಿಮಾಗಳ ನಾಯಕ ಅಥವಾ ಪ್ರೊಟಗನಿಸ್ಟ್ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಂಧಾನಿಸಿ ಸಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆತ ಕುಟುಂಬವನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ಕುಟುಂಬಗಳೂ ಇರುವಂತಹ ರಾಷ್ಟ್ರವೊಂದನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಕಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ದೇಶ ಅಥವಾ ರಾಷ್ಟ್ರದ ವೈರಿಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಆತ ಹೋರಾಡುತ್ತಾನೆ. ಸುಮಾರು 1950ರಿಂದಲೇ ಇಂತಹ ಬಿಸಿರಕ್ತದ ತರುಣನು ರಾಷ್ಟ್ರಕ್ಕಾಗಿ ಹೋರಾಟ ಮಾಡುವ ಯಾತ್ರೆ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಸುಮಾರು 1950ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ದೇಶದ ಪ್ರಮುಖ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿಗಳ ವಿರುದ್ಧ, 1960ರಲ್ಲಿ ಭಾರತವನ್ನು ಹಿಂಸಿಸುವ ವಿದೇಶೀ ಶಕ್ತಿಗಳ ವಿರುದ್ಧ, ಸುಮಾರು 1970ರಲ್ಲಿ ಸ್ಮಗ್ಲರ್ ಮತ್ತು ಅಂತಹ ಖಳನಾಯಕರ ವಿರುದ್ಧ, 1980ರಲ್ಲಿ ಪ್ರತೇಕತಾವಾದಿಗಳು ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣಿಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಹಾಗೂ 1990ರಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರಯುತ ನಿರಂಕುಶ ಪ್ರಭುಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಇಂತಹ ಕಥನಗಳು ಮೂಡಿಬಂದುವು. ಇವುಗಳು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಮಾದರಿಗಳಂತೆ ಸಂಭವಿಸಿದುವು. ಇಂತಹ ಮಾದರಿಗಳು ಅಥವಾ ನಾಲ್ಕು ಬಗೆಯ ಅನುಭವಗಳು ಬಹುತೇಕ ಭಾರತದ ದೇಶಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಪ್ರದೇಶದ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಿದುವು. ದೇಶದ ಶತ್ರುವನ್ನು ಹೋರಾಡುತ್ತಲೇ ಮನೆಯ ಒಳಗಿರುವ ಕೆಡುಕಿನ ವಿರುದ್ಧ ಕೂಡಾ ಇವುಗಳು ಸಮರ ಸಾರಿದುವು. ಆದರೂ ಸುಮಾರು 1970, 1980 ಮತ್ತು 1990ರ ಕಥನ ಮತ್ತು ಮಾದರಿಗಳು ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಗಣನೀಯವಾದವುಗಳು.[2]

ಸುಮಾರು 1970ರಿಂದ 1980 ಮತ್ತು ತೊಂಭತ್ತರ ಹೊತ್ತಿನ ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಜೀವನ ಅತ್ಯಂತ ಅಯೋಮಯವಾಗಿತ್ತು. ಭಾರತೀಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಧುರಿತಕಾಲವೆಂದೇ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ (ಚಂದ್ರ 2008:296). ನಿರಂಕುಶ ಪ್ರಭುತ್ವ, ತುರ್ತುಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಘೋಷಣೆ, ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹಕ್ಕು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ದಮನ, ಹಿಂಸೆ ಮತ್ತು ಅರಾಜಕತೆಗಳು ಆ ಕಾಲದ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣಗಳಾಗಿದ್ದುವು. ಬಾಂಗ್ಲಾ ವಿಮೋಚನೆ, ಖಲಿಸ್ಥಾನ್ ಚಳುವಳಿ ಮುಂತಾದ ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕ ಘಟನೆಗಳು ಆಗಿನ ಜನಜೀವನವನ್ನೇ ತಲ್ಲಣಿಸಿದ್ದುವು. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ಭಾರತದ ಹರ್ಷಪೂರಿತ ಭರವಸೆ ಮತ್ತು ಆಶಯಗಳನ್ನೇ

ಅವುಗಳು ಮಂಕಾಗಿಸಿದುವು. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಯುವಜನತೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಅತೃಪ್ತಿ, ನೀರಸತೆ ಮತ್ತು ಆಕ್ರೋಶಗಳನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಅನುಭವಿಸಿತು. ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಆಗಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಿನ ಪ್ರತೀಕವೂ ಆಯಿತು. ಸ್ವತಂತ್ರೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದ ನೆಹರೂವಿನ ಸಮಾಜವಾದೀಯ ಆಶಯಗಳು ಮಂಕಾಗಿ ನಿಧಾನವಾಗಿ ನಿರುದ್ಯೋಗ, ಬಡತನ, ಹಸಿವು, ನಿರಾಸೆ, ದುಃಖ ಮತ್ತಿತ್ಯಾದಿ ಸಂಗತಿಗಳು ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜವನ್ನು ಬಾಧಿಸಿದುವು. ಇಂತಹ ಸ್ಥಿತಿಯು ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡಾ ಪ್ರತಿಫಲಿಸಿತು. ಈ ಮುಂಚಿನ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಆದರ್ಶವಾದೀ ನಾಯಕನ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತೆ ಅದಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿದ್ದ ಕಥನಗಳು ಪಲ್ಲಟಗೊಂಡು ಆಕ್ರೋಶದ, ಬಿಸಿರಕ್ತದ, ಹುಮ್ಮಸ್ಸಿನ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ಯುವಕರ ವಸ್ತು ಹಾಗೂ ಕಥನಗಳು ಕಾಣಿಸಿದುವು. ಇವುಗಳು 1950ರಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್ ಯುದ್ಧೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ಭಾರತದಲ್ಲಿ 1970 ಮತ್ತು 80ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ನಿರುದ್ಯೋಗವು ಕಾಣಿಸಿತು. ಈ ಸಂಧಿಯಲ್ಲಿ ಆಕ್ರೋಶ ಹೊತ್ತ ಯುವಕ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿದನು. ಸುಮಾರು 1973ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶ್ ಮೆಹ್ರಾ ಅವರ ಜಂಝೀರ್ ಸಿನಿಮಾ ಇಂತಹ ಒಂದು ವಿನೂತನವಾದಂತಹ ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಉದ್ಘಾಟಿಸಿತು.

ಒಂದು: ಆ ಕಾಲದ ಸಮಾಜೋ–ರಾಜಕೀಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಕೂಡಾ ಇದು ಕಂಡು ಬಂದಿತು. ಎರಡು: ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಮಾಜೋ–ರಾಜಕೀಯ ಬದಲಾವಣೆಯಿಂದ ಉಂಟಾಗುವಂತಹ ಹೀರೋ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಹಿಂದಿ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಅದುವರೆಗಿನ ರಾಜೇಶ್ ಖನ್ನಾ ಮತ್ತು ದೇವ ಆನಂದ್ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಚಾಕಲೇಟ್, ಚಾರ್ಮಿಂಗ್ ಹೀರೋ ಮಾದರಿಯನ್ನೂ ಅದು ಪಲ್ಲಟಿಸಿತು. ಒಳ್ಳೆಯ ಬಟ್ಟೆ, ಶೂ ತೊಟ್ಟು, ಅಲಂಕೃತವಾಗಿ ಹೆಣ್ಣೊಂದನ್ನು ಸೆಳೆಯುವ ಬಗೆ ಮತ್ತು ಅಂತಹ ನೆಲೆಯಿಂದ ದೂರ ಸರಿದು, ಈಗ ಅನ್ಯಾಯದ ವಿರುದ್ಧ, ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಸಿಡಿದೇಳುವ ಮತ್ತು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸುವ ಕಾರ್ಯಕ್ಕಿಳಿದುವು. ಈ ಮೊದಲಿನ ಹೀರೋಗಳು ಬಹುತೇಕ ಸಮಾಜದ ಸುದೃಢ ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ತರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದರೂ ಕೂಡಾ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅಪವಾದಗಳೆಂಬಂತೆ ಒಬ್ಬ ಕಳ್ಳನೂ ಕೂಡಾ ಒಳ್ಳೆಯ ಹೃದಯವಂತಿಕೆಯಿಂದ ಹೀರೋವಾಗಬಹುದೆಂಬ ರೀತಿಯ ಒಂದು ರಿಯಾಯಿತಿಯ ಗುಳ್ಳೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದುವು. ಆದರೆ ಜಂಝೀರ್‌ನಿಂದ ಉದ್ಘಾಟಿತವಾದ ಆಕ್ರೋಶದ ಮಾದರಿಯು ಇಂತಹ ಗುಳ್ಳೆಯನ್ನು ಒಡೆದು ಹಿಂಸೆ, ಆಕ್ರೋಶ, ಅಸ್ತಿತ್ವ, ಸಮಪಾಲು ಮುಂತಾದುವನ್ನು ಆಗ್ರಹಿಸಿದುವು. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒಸ್‌ಬೋರ್ನ್‌ನ ನಾಟಕದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಡುಕಿನ ಮಾನವ ಹಸಿದಿರಲೂಬಹುದು, ಕೇಡಿಗರನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸಲೂಬಹುದು ಮತ್ತು ಕೇಡಿಗರು ಸಾಯಲೂಬಹುದು ಎಂಬ

ತಾತ್ವಿಕತೆಗೆ ಮಾರು ಹೋದುವು (ಸಾಮ್ಯುವಲ್ 1960:285–288). ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಜೀವ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಪರಮೋಚ್ಛ ಸಂಗತಿಯಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮತ್ತು ಭಿತ್ತಿಯನ್ನು ಈ ರೀತಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಹೊತ್ತು ಸಾಗಿದುವು.

ಜಂಝೀರ್ ಆ ಕಾಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ ವರ್ಗ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೇಲಿನ ವಸ್ತು ನಿಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿತು ಕೂಡಾ. ಈ ಸಿನಿಮಾದ ಪ್ರೊಟಗನಿಸ್ಟ್ ಅಥವಾ ಮುಂಚೂಣಿಯ ನಾಯಕ ವಿಜಯ್ ಖನ್ನಾ ಆಗಿನ ಸಮಾಜದ ಅತ್ಯಂತ ಕೆಳವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದಂತವನು. ಎಳವೆಯಲ್ಲೇ ತನ್ನ ತಂದೆ–ತಾಯಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಈತನಿಗೆ ಅವರನ್ನು ಕೊಂದ ಕಿಡಿಗೇಡಿಗಳನ್ನು ಕೊಂದು ಪ್ರತೀಕಾರವನ್ನು ತೀರಿಸುವ ಇರಾದೆ. ತಪ್ಪನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸುವ ಅಂದರೆ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ಜರುಗಿದ ದೋಷವನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸುತ್ತಾ ಪೋಲಿಸ್ ಅಧಿಕಾರಿಯಾಗಿದ್ದೇ ಸಮಾಜದ ಲೋಪದೋಷಗಳನ್ನು ಕೂಡಾ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸರಿಪಡಿಸುವ ಉತ್ಸುಕತೆ ಹೊಂದಿರುವವ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಶೇರ್‌ಖಾನ್ ಎಂಬ ಜೂಜುಕೋರ ಮತ್ತು ಸಣ್ಣ ಗ್ಯಾರೇಜ್ ಹೊಂದಿರೋ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮೇಣ ವಿಜಯ್‌ನ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೊಳಗಾಗಿ ವಿಜಯ್‌ನ ಜತೆ ಜೋಡಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈತನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಕೂಡಾ ತೀರಾ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದುದೇ ಆಗಿದೆ. ವಿಜಯ್ ಪ್ರೇಯಸಿ ಮಾಲಾ ಕೂಡಾ ದೊಡ್ಡ ಮನೆತನ, ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಬಂದವಳಲ್ಲ ಬದಲು ನಿರಾಶ್ರಿತೆ. ಇಂತಹ ಕೂಟವು ಆ ಪ್ರದೇಶದ ಸಮಾಜವಿದ್ರೋಹಿಯಾದ ಶ್ರೀಮಂತ, ಭೃಷ್ಟ ವ್ಯಾಪಾರಿಯಾದ ಡಾನ್ ತೇಜನ ವಿರುದ್ಧ ವಿಜಯಗೈದು, ಆತನನ್ನು ಪಳಗಿಸಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸುವ ಕೈಂಕರ್ಯಕ್ಕಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬಹುಶಃ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತೆರೆದಿಡುವ ವರ್ಗವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಅವುಗಳು ಹೊಂದಿರುವ ಅಧಿಕಾರ ವಿನ್ಯಾಸಗಳೂ ಕೂಡಾ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದುದಾಗಿದೆ. ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಶೋಷಿತ, ದೈನ್ಯಕ್ಕೊಳಗಾದ, ಸಬಾಲ್ಟರ್ನ್ ಸ್ವರೂಪದ ಲೋಕವೊಂದು ಅದರ ಇನ್ನೊಂದು ಧ್ರುವವಾದ ಅನೀತಿ, ಕೇಡಿನ ಧ್ರುವ ಮತ್ತು ಜಗತ್ತನ್ನು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುವಂತಹ ಸಮಕಾಲೀನ ಹಾಗೂ ಸಿನಿಮೀಯ ಸತ್ಯವನ್ನು ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುತ್ತಾ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕ್ರಮೇಣ ವರ್ಗವನ್ನೂ ದಾಟಿ ಜಂಝೀರ್ ಆ ಕಾಲದ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಅಧಿಕೃತವಾಗಿ ದಾಖಲಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆ ಕಾಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಪ್ರಜಾಸತ್ತೀಯ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ತರಾಟೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಪೋಲೀಸ್, ನ್ಯಾಯಾಲಯ, ತೆರಿಗೆ ಮತ್ತು ಸರ್ಕಾರವನ್ನು ಖಟುವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಹಚ್ಚುತ್ತದೆ. ಪೋಲೀಸ್ ಆಗಿದ್ದೂ ಕೂಡಾ ವಿಜಯ್‌ನನ್ನು ಲಂಚದ ಮೂಲಕ ಜೈಲಿಗಟ್ಟಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆತನನ್ನು ಹೊರತರಲು, ದೋಷ ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸಲು ಕೋರ್ಟ್ ಕೂಡಾ ವಿಫಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಇದೆಲ್ಲವನ್ನು ಮೀರಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಲು ಆಕ್ರೋಶ ಹೊತ್ತ ಪೋಲೀಸ್ ಅಧಿಕಾರಿಯಾದ ವಿಜಯ್ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಆತನು ಪೋಲೀಸ್ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಸಾಂವಿಧಾನಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ನಿರಾಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ, ಬದಲಿಗೆ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ಈ ಚಿತ್ರದ ಬರಹಗಾರ ಸಲೀಂ ಜಾವೇದ್

ವಿಜಯ್‌ನಂತಹ ಅಧಿಕಾರಿ ಅನ್ಯಾಯಕ್ಕೊಳಗಾಗಿರುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಮಿಡಿಯುವ, ಆದರೆ ಆಗಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ರಾಜಕೀಯದ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಏನನ್ನೂ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಿರುವಂತಹ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಪೋಲಿಸ್ ಅಧಿಕಾರಿಯನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಸಂಪೂರ್ಣ ನಿರಾಕರಣೆಯಲ್ಲ, ಬದಲಿಗೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಹಾಳಾಗಿದೆಯಾದ ಕಾರಣ ಅಂತಹ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಬೇಕು ಆದರೆ ಅದು ದಂಡದಿಂದ ಎಂಬ ನಿಲುವಿನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಜತೆಗೆ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಮೂಹ, ಸಮುದಾಯ ಮತ್ತು ತಳಮಟ್ಟದಿಂದಲೇ ಸಂಘಟನಾತ್ಮಕವಾಗಿ, ಒಂದು ಸೀಮಿತ ಮತ್ತು ಸಾಪೇಕ್ಷ ಹಿಂಸೆ, ಆಗ್ರಹ ಮತ್ತು ಮನವರಿಕೆಯ ಮೂಲಕ ಕೂಡಾ ಉಂಟಾಗಬೇಕೆಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಔಷಧಿ ಕಂಡು ಹಿಡಿಯುವ ಈ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದ ವೈವಿಧ್ಯದ ಸ್ತರ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ವಿಜಯ್ ಜತೆ ಹೆಗಲು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಅದು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಂಶಿ ಹೇಳುವ ರೀತಿಯ 'ವಾರ್ ಇನ್ ಪೊಸಿಶನ್' ಮಾದರಿಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿರೋಧವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ, ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಆಕ್ರೋಶದ, ಹುಡುಗರ ಹೋರಾಟದ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಎಂಬ ಸಿನಿಮಾ ಕಥನ ಮತ್ತು ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನೂ ಹುಟ್ಟಿಸಿತು.

ಭಾರತೀಯ ಬಹುತೇಕ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಸಿನಿಮಾಗಳು ನಗರವನ್ನು ಕೇಂದ್ರ ಮಾಡಿಕೊಂಡೇ ಹುಟ್ಟಿದುವು. ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಪರಂಪರೆಯ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಾದ **ಜಂಝೀರ್, ದೀವಾರ್, ಮುಖದ್ದರ್ ಕಾ ಸಿಕಂದರ್, ಕಭೀ ಕಭೀ, ತರಂಗ್, ಜಾನೇ ಭಿ ದೋ ಯಾರೋ, ಆಲ್ಬರ್ಟ್ ಪಿಂಟೋ ಕೋ ಗುಸ್ಸಾ ಕ್ಯೋ ಆತಾ ಹೈ, ಅಂಕುಶ್, ತೇಜಾಬ್, ಫರಿಂದ್ವಾ, ನಾಯಕನ್, ನಸೀಂ, ಯುಕ್ಮ್, ಮಾಚೀಸ್, ಬಾಝೀಗರ್, ದಾರ್, ಬಾಂಬೆ ಹಮಾರಾ ಶೆಹರ್, ರಾಮ್ ಕೇನಾಮ್, ವಾರ್ ಆ್ಯಂಡ್ ಪೀಸ್, ಐ ಲಿವ್ ಇನ್ ಬೆಹ್ರಂಪಾದ, ದಹನ್, ಇಜ್ಯಾರಾ ಮಿಲೇ, ಎ ಸೀಸನ್ ಔಟ್‌ಸೈಡ್, ವ್ಹೆನ್ ಫೋರ್ ಫ್ರೆಂಡ್ಸ್ ಮೀಟ್, ಜಾರಿಮ್ವಾರೀ: ಆಫ್ ಕ್ಲೋತ್ ಆ್ಯಂಡ್ ಅದರ್ ಸ್ಟೋರೀಸ್, ಅಂತ, ಚಕ್ರವ್ಯೂಹ, ಗಜೇಂದ್ರ, ನ್ಯಾಯಕ್ಕಾಗಿ ನಾನು** ಮತ್ತು **ಆಪರೇಶನ್ ಅಂತ** ಮೊದಲಾದವುಗಳು ಈ ಮಾದರಿಯವು (ವಾಸುದೇವನ್ 2010:291–325). ಬಹುತೇಕ ಈ ರೀತಿಯ ಫೀಛರ್ ಮತ್ತು ನಾನ್ ಫೀಛರ್ ಸಿನಿಮಾಗಳು ನಗರದಲ್ಲಿನ ಸಮಾಜೋ ರಾಜಕೀಯ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನೂ, ಪ್ರಕ್ಷುಬ್ಧತೆಯನ್ನೂ ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದುವು. ಈ ನೆಲೆಯಿಂದ ಕೆಲವು ಸಿನಿಮಾ ಮೀಮಾಂಸಕರು ಈ ಅವಧಿಯನ್ನು 'ಹಿಸ್ಟರಿ ಆಫ್ ದಿ ಪ್ರೆಸೆಂಟ್' ಎಂದೇ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ (ವಾಸುದೇವನ್ 2010:45). ಇವುಗಳು ಒಂದು ವಿನೂತನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಗರವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದುವು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಮಿತಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡಾ ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಎಮರ್ಜನ್ಸಿಯ ಇಡೀ

ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಆಗಿನ ಸರ್ಕಾರ ಮತ್ತು ಅದು ಆಗಿನ ನಗರಗಳ ಜತೆ ಹೊಂದಿದ್ದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ಭಾಗವಾಗಿಯೇ ನೋಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಈ ದಶಕ ಮತ್ತು ಎಮರ್ಜೆನ್ಸಿಯು ನಗರವನ್ನು ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಭಾವಿಸಿತು. ಸ್ಟೇಟ್ ಅಥವಾ ಸ್ವತಂತ್ರೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದ ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಆಧುನಿಕತೆಯ ಆರ್ಥಿಕತೆಯ ಜತೆಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕವಾದಂತಹ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಶಿಷ್ಠಾಚಾರಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸುವಂತಹ ಕಾರ್ಯ ಸೂಚಿಗಳನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಸ್ವೀಕರಿಸಿತು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಸುಮಾರು 1960ರ ಕೊನೆ ಮತ್ತು 1970ರ ನಂತರದ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ಸರ್ಕಾರವು ಸಾಂಸ್ಥಿಕವಾಗಿ ಉತ್ತಮ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ದೊಡ್ಡ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನೂ ಕೂಡಾ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿತು. ಆದರೆ ಇದರ ಭಾಗವಾಗಿ ಬಂದ ಎಸ್.ಎಫ್.ಸಿ.ಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರಚೋದಿತವಾದ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಬಹುತೇಕ ಅಭಿವೃದ್ಧೀಯ, ವಾಸ್ತವವಾದೀಯ ಮತ್ತು ಆರ್ಟ್ ಹೌಸ್ ಮಾದರಿಯ ವಸ್ತು–ಕಥನ ಹಾಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೂಲಕ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗಗಳ ಆಶೋತ್ತರಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿದುವು. ಅವುಗಳು ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದಂತಹ ವರ್ಗಗಳು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಸಬಾಲ್ಟರ್ನ್ ವರ್ಗಗಳ ಆಶೋತ್ತರಗಳನ್ನು ಧ್ವನಿಸಲಿಲ್ಲ (ಪ್ರಸಾದ್ 1998:58). ಇದೂ ಕೂಡಾ ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ವಿದ್ಯಮಾನವನ್ನು ಸೃಷ್ಠಿಸಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯೀಯ ನಿರೂಪಣೆಗಳಿಗೆ ನಗರ ಅಥವಾ ಸಿಟಿ ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾದ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಮಾಧ್ಯಮವಾಯಿತು. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಗರದ ಜತೆಯಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಮಾಡಿದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಚರಿತ್ರೆಯು ಕಂಡುಬಂದಿತು. ಒಂದು ರೀತಿಯ ಗಾಢವಾದ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟು ಆಗಿನ ಪ್ರಜಾತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಿದ್ದು ಕೂಡಾ ಈ ಮಾದರಿಯ ಸಿನಿಮಾದ ಆವಿರ್ಭಾವವನ್ನು ಸೃಷ್ಠಿಸಿತು. ಸ್ವತಂತ್ರೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದ ನಂತರ ಆಧುನಿಕತೆ ರೂಪುಗೊಳಿಸಿದ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಸಮತೆ ಹಾಗೂ ಸುಕ್ಕುಗಟ್ಟಿದ ಆಶಯಗಳೂ ಕೂಡಾ ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಯಿತು. ಒಂದು ರೀತಿ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಕುರಿತ ಋಣಾತ್ಮಕವಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಇದು ಕಂಡಿತು (ಮಜುಂದಾರ್ 2007:35). 'ಜಂಝೀರ್' ನಂತಹ ಸಿನಿಮಾದ ಬರಹಗಾರರಾದಂತಹ ಸಲೀಂ ಖಾನ್ ಪ್ರಕಾರ ಕೋಪ, 'ಸಿಟ್ಟು ಅಥವಾ ಆಕ್ರೋಶವು ಮನುಷ್ಯನ ಒಂದು ಶಕ್ತಿಯುತವಾದಂತಹ ಭಾವನೆಯಾಗಿ ಸಮೃದ್ಧವಾದ ಸೃಜನಶೀಲ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ'. ಕೋಪದ ಜತೆಜತೆಯಲ್ಲೇ ಅದು ಹುಟ್ಟಲು ಕಾರಣವಾಗುವ ನಗರ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕತೆಯು ಜಾಗತೀಕರಣದಂತಹ ವಿದ್ಯಮಾನಗಳೊಂದಿಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡಾಗಲಂತೂ ಇನ್ನಿಲ್ಲದ ಸಾಧ್ಯತೆ, ಪ್ರಭಾವ ಹಾಗೂ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಠಿಸುತ್ತದೆ. ಯುರೋಪಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಸುಮಾರು 1927ರಲ್ಲಿ ತೆರೆ ಕಂಡ ಫ್ರಿಟ್ಸ್ ಲ್ಯಾಂಗ್‌ನ **ಮೆಟ್ರೋ ಪೋಲಿಸ್** ಸಿನಿಮಾ ಏನಿದೆ ಅದು ನಗರ, ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ಯಂತ್ರಗಳ ವಿಜಯದ ಪ್ರತೀಕವೇ ಆಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಬಹುಶಃ ಇದರ

ಸುಮಾರು 1980ರ ದಶಕದ ಅವತಾರವಾಗಿ ಕಾಣುವ ರಿಡ್ಲೆ ಸ್ಕಾಟ್‌ನ ಸಿನಿಮಾವಾದ **ಬ್ಲೇಡ್ ರನ್ನರ್** (1982) ಕೂಡಾ ಇಂತಹ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾದರಿಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆ್ಯಂಟಿ ಹೀರೋ ಅಥವಾ ಖಳನಾಯಕನೇ ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಾಗಿ ಕಾಲವನ್ನು ಆಗ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಮಹಾನಗರಗಳ ಕಾರ್ಮಿಕರನ್ನು ಸರ್ಕಾರ ನಿಗದಿಪಡಿಸಿದ ಒಂದು ಸಬ್‌ಅರ್ಬ್‌ಗೆ ಅವರ ಇಚ್ಛೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ಸ್ಥಳಾಂತರಿಸಿದ್ದು, ಅವರಿಗೆ ಪುನರ್ವಸತಿಯ ಯಾವುದೇ ಸೌಲಭ್ಯಗಳನ್ನು ನೀಡದಿದ್ದುದು, ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಸಿಗದ ಕನಿಷ್ಠ ಪಾಲು ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಕೂಡಾ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ರೂಪು ತಳೆಯಲು ಇದ್ದ ಕಾರಣಗಳಾಗಿದ್ದುವು (ಮಜುಂದಾರ್ 2007:6). ಎಮರ್ಜನ್ಸಿಯ ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ವಿಚ್ಛಿದ್ರ ಆರ್ಥಿಕತೆಯ ಜತೆಗೇನೇ 1973ರಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ರೈಲ್ವೇಯ ಕಾರ್ಮಿಕರು ಬಹುತೇಕ ಭಾರತದ ಮಹಾನಗರಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿದ ಮುಷ್ಕರ ಕೂಡಾ ಮಹತ್ವದ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿದುವು. ಅತ್ಯಂತ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಇವುಗಳು ಸಂಘಟಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದುವು. ಆದರೆ ಈ ಮುಷ್ಕರವನ್ನು ಅಂದಿನ ಸರ್ಕಾರವು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಹತ್ತಿಕ್ಕಿತ್ತು. ಅದರ ನಂತರದ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ಗುಜರಾತಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಮುಷ್ಕರ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭಟನೆಯಂತೂ ಚರಿತ್ರಾರ್ಹ. ರಾಜ್ಯ ಸರ್ಕಾರವನ್ನು ಅದು ನಡುಗಿಸಿತ್ತು. ಇದಾದ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲೇ ಅದಕ್ಕೆ ಸಮನಾದ ಇನ್ನೊಂದು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಮುಷ್ಕರ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭಟನೆಯು ಬಿಹಾರದಲ್ಲಿ ನಡೆದು ಅಲ್ಲಿನ ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಗ್ರಹಣ ಹಿಡಿಸಿತ್ತು. ಸುಮಾರು 1975ರ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಬಿಹಾರದಲ್ಲಿ ಜಯಪ್ರಕಾಶ್ ನಾರಾಯಣರು ಆಳುವ ಸರ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ನಡೆಸಿದ ಕಾರಣದಿಂದ ಆಗಿನ ಸರ್ಕಾರ ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತವಾಗಿತ್ತು. 1975ರಲ್ಲಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಇಂತಹದ್ದೇ ಬಹುತೇಕ ಘಟನೆಗಳಿಂದ ಕಸಿವಿಸಿಗೊಂಡು ಅಂದಿನ ಇಂದಿರಾಗಾಂಧಿ ಸರ್ಕಾರವು ತುರ್ತು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಘೋಷಿಸಿತ್ತು. ತುರ್ತು ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಅಂತಹ ಕೆಟ್ಟ ನಡೆಗಳಿಂದ ನೊಂದು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರು ಹತಾಶೆಗೊಳಗಾಗಿದ್ದರು. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗತವಾದಂತಹ ಸತ್ವವನ್ನೇ ಅವರು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದರು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ತಮ್ಮ ಇಂತಹ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಶತ್ರುವಿನ ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಅಥವಾ ಸ್ಟೇಟ್ ವಿರುದ್ಧ ಪ್ರತೀಕಾರ ಸಾಧಿಸುವ ರೀತಿಯ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದರು (ಪೆಂಡ್ಸೆ 2003:301–36). ಇಡೀ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಸಂಪೂರ್ಣ ಒಡೆದು ನುಚ್ಚು ನೂರಾಯಿತು. ನಾಗರಿಕ ಹಕ್ಕುಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಬಂಧಿಸಲಾಯಿತು, ಲಕ್ಷಾಂತರ ಮಂದಿ ವಿರೋಧಿಗಳನ್ನೂ ಹಾಗೂ ರಾಜಕೀಯ ನಾಯಕರುಗಳನ್ನು ಜೈಲಿಗಟ್ಟಲಾಯಿತು. ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ನಿರ್ಬಂಧಿಸಲಾಯಿತು. ಎಮರ್ಜನ್ಸಿಯ ವಿರುದ್ಧ ಬಹುತೇಕ ಪ್ರತಿಭಟನೆಗಳು ಪೇಟೆ, ಮಹಾನಗರಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದುವು. ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಗದ ಪಾಲು ಮತ್ತು ಷೇರು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ನಗರಿಗರನ್ನು ಅಥವಾ ಪಟ್ಟಣಿಗರನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಬಂಡೇಳುವಂತೆ, ಮಾಡಿತು. ಇದು

ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರೆಸಿಲೆನ್ಸ್ ಆಫ್ ಸಬಾಲ್ಟರ್ನಿಟಿಯ ಮಾದರಿಯಾಯಿತು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಈ ಕಾಲದ ಬಹುತೇಕ ಅಖಿಲ ಭಾರತಾತ್ಮಕ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಪ್ರೊಟಗನಿಸ್ಟ್ ಪಾತ್ರಗಳು ಅಂಚಿಗೆ ಸರಿದ ಸಮುದಾಯದಿಂದ, ಸ್ಲಂ ನಿವಾಸಿ ಸಮೂಹಗಳಿಂದ ಮತ್ತು ಸಬಾಲ್ಟರ್ನ್ ಸ್ತರಗಳಿಂದ ಬಂದುವು.[8] ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ 'ಕ್ರೈಸಿಸ್ ಆಫ್ ಡೆಮಾಕ್ರಸಿ'ಯು ಈ ರೀತಿಯ ಹೊಸದಾದ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು (ಕವಿರಾಜ್ 1996:114–38). ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರೇರಣೆಯು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳ ಮೇಲೆ ಉಂಟಾಯಿತೆಂದೂ ಅಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಬಹುತೇಕ ಮಹಾನಗರಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದವೆಂತಲೂ ಅಲ್ಲ, ಬದಲಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಹಿಂದುಮುಂದೆ ಹಾಗೂ ಅಸಮರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳು ಸಂಭವಿಸಿದುವು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಹಿಂದಿ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾದ ಮುಂಬೈ ಸಿನಿಮಾ ಈ ರೀತಿಯ ಸಮಕಾಲೀನತೆಗೆ ಮತ್ತು ಸಮಾಜೋ-ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕ ತುರ್ತಿಗೆ ತುಸು ಬೇಗ ಸ್ಪಂದಿಸಿದವು. ಸ್ವಲ್ಪ ಸಮಯದಲ್ಲೇ ತಮಿಳು, ತೆಲುಗು, ಬೋಜ್‌ಪುರಿ, ಮಲಯಾಳಂ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಸ್ಪಂದಿಸಿದವು. ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಂಗಾಳೀ ಮತ್ತು ತೆಲುಗು ಸಿನಿಮಾಗಳು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚೆಯೇ ಭಾರತದ ರಾಷ್ಟ್ರವನ್ನು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿದ್ದುವು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ಕಮ್ಯುನಿಸ್ಟ್ ಪಾರ್ಟಿ ಮತ್ತು ನಕ್ಸಲಿಸಂನ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡ ಹಲವು ಸಿನಿಮಾಗಳು ಈ ತೆರನಾದುವು (ಶ್ರೀನಿವಾಸ್ 2011:23). ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಅಂದರೆ ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಭಾರತದ ರಾಜ್ಯ ಅಥವಾ ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿ ಸುಮಾರು 1950ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಪರಮ ವೈಭವದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ತೆಲುಗು ಮತ್ತು ತಮಿಳು ಸಿನಿಮಾಗಳು ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದುವು (ಆಶೀಷ್ 2016:78). ಗುಡವಲ್ಲಿ ರಾಮಬ್ರಹ್ಮಂ ಅವರ ಸಿನಿಮಾ **ಪಲ್ನಾಟಿ ಯುದ್ಧಮ್** (1947) ಮತ್ತು ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ಅವರ ಕಲ್ಪನೆಯ ರಾಷ್ಟ್ರವನ್ನು ನೇರಾನೇರ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾದಂತಹ ಎಲ್.ವಿ. ಪ್ರಸಾದ್ ಅವರ ಸಿನಿಮಾವಾದ **ಮಾನದೇಸಂ** (1947) ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು. ಅಂದರೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿದ್ದು ಜನಮಾನಸವನ್ನು ಪ್ರೇರಿಸಿದ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲೇ ಅ-ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾದೀಯ ಸಿನಿಮಾಗಳೂ ಕೂಡಾ ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದುವು. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ 'ಸ್ಟೇಟ್ ವಿತಿನ್ ಸ್ಟೇಟ್' ಎನ್ನುವ ವಿದ್ಯಮಾನ ಹಾಗೂ ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕ ತಕರಾರನ್ನು ಅವುಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದುವು. ತಮಿಳಿನಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಇಂತಹ ಅನೇಕ ನಿದರ್ಶನಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ಎದುರುಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅಂದರೆ ದ್ರಾವಿಡ ಚಳುವಳಿಯು ಉತ್ತುಂಗದಲ್ಲಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ. ತಮಿಳು ರಾಷ್ಟ್ರ ಮತ್ತು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯು ಹರಳುಗಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ ಎಂ.ಜಿ. ರಾಮಚಂದ್ರನ್‌ನಂತಹ

ಸೂಪರ್‌ಸ್ಟಾರ್ ಅಖಿಲ ಭಾರತೀಯ ನೆಲೆಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ ಮತ್ತು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೋರಾಟದ ಆಶಯದ ಮೇಲಿನ ಸಿನಿಮಾ **ಅಂಡಮಾನ್ ಖೈದಿ**ಯು (1952) ಉಭಯ ರೀತಿಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯನ್ನು ಎದುರುಗೊಂಡಿತ್ತು. ಆದರೆ 1970ರಿಂದ ಆರಂಭವಾದಂತಹ ಸ್ಟೇಟ್ ವಿರುದ್ಧದ ಮುಖಾಮುಖಿ ಮತ್ತು ಕಥನಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಭಿನ್ನ ಮತ್ತು ವಿಲಕ್ಷಣವಾದವುಗಳಾಗಿದ್ದುವು. ಒಂದು ರೀತಿ ವಿಚಿತ್ರ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾದಂತಹ ಸ್ಟೇಟ್ ಏನಿದೆ ಅದಕ್ಕೆ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಆಗಿನ ಸ್ಟೇಟ್ ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರಿ ಆಗಿತ್ತು, ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಕ್ರಿಮಿನಲೀಕರಣಗೊಂಡಿತ್ತು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಸಿನಿಮಾಗಳ ನಾಯಕರೂ ಕೂಡಾ ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಗೂಂಡಾಗಳಾಗಿ, ಕ್ರಿಮಿನಲ್‌ಗಳಾಗಿ, ಸ್ಮಗ್ಲರ್‌ಗಳಾಗಿ ಅದನ್ನು ಎದುರುಗೊಂಡರು. ದೀವಾರ್ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ಒಳ್ಳೆಯ ಸ್ಮಗ್ಲರ್ ಆಗುತ್ತಾನೆ. ತನ್ಮೂಲಕ ಸಮಾಜವನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸುವ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇಡೀ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸ್ಟೇಟ್ ಈ ರೀತಿಯಾಗಿರುವಾಗ ಧನಾತ್ಮಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೀರೋ ಆಗಿ ಒಂದು ರೀತಿ ಮುಳ್ಳಿನಿಂದ ಮುಳ್ಳನ್ನು ತೆಗೆಯುವ, ಅಥವಾ ರೇಬೀಸ್ ರೋಗದ ಲಸಿಕೆ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒದಗುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಏನಿದ್ದಾನೆ ಆತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಷ್ಟೇ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ, ಬದಲು ಸಮಾಜಕ್ಕಲ್ಲ ಮತ್ತು ತಾನು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಂತಹ ಸಬಾಲ್ಟರ್ನ್ ಸಮುದಾಯ, ಸ್ತರ ಮತ್ತು ಜನಕ್ಕಲ್ಲ. ಒಂದು ರೀತಿ ಡೇನಿಯಲ್ ಡೆಪೋನ ರಾಬಿನ್‌ಸನ್ ಕ್ರೂಸೋ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒದಗಿ ಬಡವರ ಪರವಾಗಿ, ಅವರ ದನಿಯಾಗುವ ಮಹತ್ ಯೋಜನೆಯಾಗಿ ಈ ಮಾದರಿ ನಮಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅನ್ವಯವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಭೌತವಿಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಮೈನಸ್ ಮತ್ತು ಮೈನಸ್‌ನಿಂದ ಪ್ಲಸ್ ಸ್ಥಿತಿ ಸಂಭವಿಸುವ ಹಾಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ, ನಿಷೇಧಾತ್ಮಕವಾದಂತಹ ನೆಲೆಯನ್ನು ಅದೇ ನೆಲೆಯೊಂದಿಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುವುದರ ಮೂಲಕ ನ್ಯಾಯಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡು ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ತನ್ನ ವ್ಯವಹಾರಗಳಿಗೆ ನೈತಿಕತೆಯನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಹತ್ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿಯೂ ಈ ರೀತಿಯ 'ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್' ನಮೂನೆಗಳು ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಒಳ್ಳೆಯದು ಮತ್ತು ಕೆಟ್ಟದ್ದರ ನಡುವಿನ ಗೆರೆಯನ್ನೇ ಈ ಸ್ವರೂಪದ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಮಾಯ ಮಾಡಿಸುತ್ತವೆ. ಪ್ರತಿನಾಯಕ ಅಥವಾ ಆ್ಯಂಟಿ ಹೀರೋ ಒಂದು ಸಿನಿಮೀಯ ರಾಜಕೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೂಸೆಯಿಂದ ಜಿಗಿದು ಬಂದ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ನಿರ್ವಾತದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ್ದಲ್ಲ, ಬದಲು ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವೇಶದಿಂದ ಉತ್ಪಾದಿತಗೊಂಡಿದ್ದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳು ಬರೀ ಸಿನಿಮೀಯ ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕ ಹಾಗೂ ಸಿನಿಕ ಪ್ರತಿಫಲನಗಳಲ್ಲ ಬದಲು, ಈ ರೀತಿಯ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಅಡಚಣೆಗಳಿಂದ ಒಂದು ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನೇ ಉತ್ಪಾದಿಸಬಲ್ಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿತೆಂದೂ ಹಾಗೂ ವಿಭಿನ್ನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊರಡಿಸಲು ಶಕ್ಯವಾಗುವಂತಹ ಒಂದು ಗರಿಷ್ಠ ನೆಲೆಯ ವಿರೋಧ ಮತ್ತು ಮುಖಾಮುಖಿಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ

ತಾಕತ್ತನ್ನೂ ಉತ್ಪಾದಿಸಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಹೊಂದಿದ್ದವೆಂಬುದನ್ನು ಈ ಮೂಲಕ ಗೃಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ (ಸುಂದರಂ 2004:59). ಈ ರೀತಿಯ ಇಡೀ ನಿರೂಪಣೆಯ ಹಿಂದೆ ಆ್ಯಂಟಿ ಹೀರೋನ ಫರ್‌ಫಾರ್ಮೆನ್ಸ್ ತುಂಬಾ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿತ್ತು. ಇದರ ಜತೆಗೆ ಈ ರೀತಿಯ ಸಿನಿಮಾ ಉತ್ಪಾದನೆಯಾಗುವಂತಹ ಇಂಡಸ್ಟ್ರಿ ಮತ್ತದರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಾಜಕಾರಣವು ಕೂಡಾ ನಮಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದಾಗಿದೆ. ಈ ದಶಕದ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾ ಜಾನ್ರಾ ಯಾಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ ಬಗೆಯಾಗಿ ಈ ಕಾಲದ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಸಂವಹನಿಸಿತು ಎನ್ನುವುದೂ ಕೂಡಾ ನಮಗೆ ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಗರ ಮತ್ತು ನಗರದ ಪರಿಧಿ, ಸ್ಲಮ್‌ಗಳಲ್ಲೇ ಅದರ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲೇ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸಹಜಸಿದ್ಧವಾದ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮವಿತ್ತು. ಅಂತಹ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾವೇ ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಫಲನೀಯತೆಯನ್ನು ಈ ಮೂಲಕ ಕಂಡಿತೆಂದೂ ಈ ಸಂಬಂಧ ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ (ಜೊನಾಥನ್ 1998:145).[5] ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಶ್ರೀಮಂತ ಮತ್ತು ಬಡವರ ಕೇಂದ್ರಿತ, ಸಂಘರ್ಷಯುತ ಕಥನಗಳು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತೆಂದೂ ವಾದಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾಗಳು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಸಾಮಾಜಿಕವಾದಂತಹ ಒಂದು ಲೋಕವನ್ನು ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುತ್ತಾ, ಕುಟುಂಬ ಕೇಂದ್ರದ ಸುತ್ತ ಸುತ್ತುತ್ತಾ ಅತಿಯಾದಂತಹ ಭಾವನೆಗಳು, ನಿದ್ದೆಗೆಡಿಸುವ ನೆಲೆಯ ಅಥವಾ ದುಸ್ವಪ್ನೀಯ ಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನೂ, ಮತ್ತು ಟ್ರಾಜಿಡಿ (ದುರಂತ)ಯನ್ನೂ ಆಕರ್ಷಿಸಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೇಂದ್ರ ಅಥವಾ ಕಥನ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿರಿಸಿ, ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ನೈತಿಕ ಮಾದರಿಗಳು ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟಿರುವ ಅನ್ಯಾಯಗಳನ್ನು ಪರಿಹರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಹೀರೋಯಿಸಮ್ ಜತೆಗಿನ ಸೆನ್ಸೇಶನಲ್ ಖುಷಿ, ಹಿಂಸೆ ಮತ್ತು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಗಳು ಈ ರೀತಿಯ ಸಿನಿಮಾ ಮಾದರಿಗಳು ಕಟ್ಟಿ ಕೊಡುವ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಆಳವಾದಂತಹ ಲಕ್ಷಣಗಳಾಗಿ ನಮಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ (ಪೀಟರ್ 1976:98; ಕ್ರಿಸ್ಟಿನ್ 1987:14; ಸಿಂಗರ್ 2001:73). ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾವು ಬಣ್ಣ, ಸಂಗೀತ, ಬೆಳಕು ಮತ್ತು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯ ಪರ್ಫಾರ್ಮೆನ್ಸ್ ಮೂಲಕ ಸಾಧಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕತೆಯೂ ಕೂಡಾ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮದ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖವಾದಂತಹ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕವಾದಂತಹ ನಗರಗಳನ್ನು ಅಥವಾ ಸಿಟಿಸ್ಕೇಪ್‌ಗಳೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದಂತಹ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಿಸುವುದು ಅವುಗಳ ಇನ್ನೊಂದು ಒಳತೋಟಿಯಾಗಿದೆ. ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇಯವರ ಮತ್ತು ರಿತ್ವಿಕ್ ಘಟಕ್ ಅವರ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ನಾವು ಇದನ್ನೇ ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಕೊಲ್ಕತ್ತಾವನ್ನು ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ರೀತಿಯ ಸಿಟಿ ಸ್ಕೇಪ್ ಅನ್ನಾಗಿಸಿ ಘಟಕ್ ಮತ್ತು ರೇ ಅವರು ಚರಿತ್ರೆ, ವರ್ತಮಾನ, ಟ್ರಾಮಾ ಮುಂತಾದ ದ್ರವ್ಯಗಳೊಂದಿಗೆ ತಮ್ಮ ಕಥನವನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ (ಬಿಶ್ವಾಸ್ 2008:84). ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕತೆಗಳು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಹದದಲ್ಲಿ ನಗರದ ಬದುಕು ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿನ ದುಸ್ತರ

ಲಲಿತತೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಕಲ್ಕತ್ತಾ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೇ ಮುಂಬೈ, ಮದ್ರಾಸು, ಬೆಂಗಳೂರು ಮತ್ತು ಹೈದ್ರಾಬಾದು ಕೇಂದ್ರಿತ ನಗರಗಳೂ ಕೂಡಾ ಇದೇ ರೀತಿಯ ಜನ ಜೀವನವನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ಮೇಲಿನ ಲೋಕವನ್ನು ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುತ್ತಾ ಸಾಗುತ್ತವೆ. ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ವಿವಿಧ ಮಾದರಿಯ ಈ ತೆರನಾದ ಆಕ್ರೋಶದ ಮಾದರಿಗಳು ಮಡುಗಟ್ಟುವುದು ನಗರ ಕೇಂದ್ರದಿಂದಲೇ. ಜನಪ್ರಿಯ ಮತ್ತು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅ-ಜನಪ್ರಿಯವಾದಂತಹ ಅತಿ ಅಪರೂಪದ ಕಥನಗಳೂ ಕೂಡಾ ಇಲ್ಲಿಯೇ ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಇಂತಹ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರು, ಇಲ್ಲಿನ ವಿವಿಧ ಭೂದೃಶ್ಯಗಳು ಹಾಗೂ ವೈವಿಧ್ಯದ ಸ್ತರ ಮತ್ತು ಜನಜೀವನವು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸ್ನ್ಯಾಪ್‌ಶಾಟ್‌ಗಳಂತೆ ಒದಗುತ್ತವೆ. ಇಂತಹ ನಗರಗಳಲ್ಲಿನ ಆಧುನಿಕ ಪೂರ್ವ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕವಾದ ಅನುಭವಗಳು ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೀಡಾಗಿ ಅಲ್ಲಿನ ಸಮಾಜೋ-ರಾಜಕೀಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಮುರಿತ, ಭಿನ್ನತೆ ಮತ್ತು ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾದ ಕಾರಣದಿಂದ ಒಂದು ರೀತಿಯ ವಿಚಿತ್ರ ಸನ್ನಿವೇಶ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿ ಅದು ಈ ರೀತಿಯ ಹೊಸದಾದ ಕಥನಗಳನ್ನು ಆಗ್ರಹಿಸುತ್ತದೆ. ಸಿನಿಮಾ ವಿದ್ವಾಂಸನಾದ ಬೆನ್ ಸಿಂಗರ್ ಇದನ್ನು 'ಅನ್ ಇಂಟೆಂಡೆಡ್ ಸಿಟಿ' ಎನ್ನುತ್ತಾ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅನುದ್ದೇಶಿತ ನಗರ ಎಂಬಂರ್ಥದ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವುದರಿಂದ ಅದು ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾದಂತಹ ಕಥನಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ತನ್ಮೂಲಕ ಅದು ಪ್ರವೃತ್ತಿ, ಭೌತಿಕತೆಯಾಧರಿಸಿದ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಮಾದರಿಯ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಧ್ಯತೆಯೊಂದರ ಹಿಂದಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವತೆ ಅನುಷಂಗಿಕ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ (ಸಿಂಗರ್ 2001:69).

ಅಮಿತಾಬ್ ಬಚ್ಚನ್ ಇರದ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ವಿದ್ಯಮಾನವನ್ನು ಪರಿಕಲ್ಪಿಸುವುದು ತ್ರಾಸದಾಯಕ. ಜಂಝೀರ್ ಸಿನಿಮಾದ ವಿಜಯ್ ಪಾತ್ರ ಒಂದು ಚರಿತ್ರಾರ್ಹ ಪಾತ್ರವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಬದಲು ಒಂದು ಮಾದರಿ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಅಮಿತಾಬ್ ಬಚ್ಚನ್‌ರನ್ನು ಸಿನಿಮಾದ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ನಗರ-ಔದ್ಯೋಗಸ್ತ ಜನಪ್ರಿಯ ಮನುಷ್ಯ ಎಂದು ಕರೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು. ಆತ ಈ ಮೊದಲು ಚಾಕೋಲೇಟ್ ಪೈ ಹೀರೋ ಆಗಿದ್ದ ಎನ್ನುವುದನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ಅನುಮೋದಿಸಬಹುದು (ನಂದಿ 1998:26). ಸಿನಿಮಾ ವಿಮರ್ಶಕ ಅವಿಜಿತ್ ಘೋಷ್ ಪ್ರಕಾರ, ಅಮಿತಾಬ್ ಅವರ ಸ್ಕ್ರೀನ್ ಪರ್ಸೋನಾ ಏನಿದೆ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಆಗಿನ ಕಾಲವನ್ನು ಹಾಗೂ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿ ಮಾದರಿಸಿತು. ಭಾರತದ ಸಮಕಾಲೀನ ನ್ಯಾಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಜೀವನ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಮುರಿದಿದ್ದೇ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಮತ್ತು ಬಚ್ಚನ್ ಪ್ರವರ್ಧಮಾನಕ್ಕೆ ಬರಲು ಕಾರಣವಾಯ್ತು ಎಂದು ಆಗಿನ ಬಹುತೇಕ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಮ್ಯಾನ್‌ಗಳ ಬರಹಗಾರರಾದ ಜಾವೇದ್ ಅಕ್ತರ್ ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ (ಗೆಹ್ಲೋತ್ 1995:21). ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸೈಕೋ

ಅನಲಿಸ್ಟ್ ಆದಂತಹ ಸುಧೀರ್ ಕಕ್ಕರ್ ಅವರ ಪ್ರಕಾರ, 'ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ವಿದ್ಯಮಾನವು ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕತೆಯ ಫಲ' (ಕಕ್ಕರ್ 1992:38). ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಮತ್ತು ಬಚ್ಚನ್ ಸಿನಿಮಾ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಅಮಿತಾಬ್ ಬಚ್ಚನ್ ಅವರ ಶುಧ್ಧಾಂಗವಾದ ಲಲಿತದೇಹ, ಡೈಲಾಗ್ ಡೆಲಿವರಿ, ಅದರ ಸಮಯ, ಸ್ಫುಟತ್ವ ಮತ್ತು ನರಳುವಂತಹ ಕೋಪವು ಆಧುನಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಎರಡೂ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೀರಿ ಮೀರುವತನದಿಂದಾಗಿ ಆತನನ್ನು ಬಹುಕಾಲದವರೆಗೆ ನಗರದ ಜೀವನದ ಬಗೆಗೆ ಮಾತನಾಡಿಸುತ್ತಾ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತಾ ಸೂಪರ್‌ಸ್ಟಾರ್ ಆಗಿ ಉಳಿಸಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಅಮಿತಾಬ್ ಬಚ್ಚನ್‌ಗೆ ವೈವಿಧ್ಯದ ಕಥನಗಳನ್ನು ತೂಗುವ, ಸಂಯೋಜಿಸಿ ನಿರ್ವಹಿಸುವ ವಿಶಿಷ್ಟಗುಣವಿತ್ತು (ಮಜುಂದಾರ್ 2000:8).

ಅಮಿತಾಬ್ ಬಚ್ಚನ್‌ರ ಜಂಝೀರ್‌ನಷ್ಟೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಕೆಲವು ಸಿನಿಮಾಗಳೆಂದರೆ **ಕರ್ಣ** ಮತ್ತು ದೀವಾರ್. ಕರ್ಣನ ಪಾತ್ರವೇ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಇಡೀ ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಅನ್ಯಾಯಕ್ಕೊಳಗಾದವನು ಮತ್ತು ಜೀವನವೇ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರವೊಂದನ್ನು ಸೋಲಿಸಿದೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಕರ್ಣನನ್ನು (ಕರ್ವೆ 1991). ಇದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೇ ಕರ್ಣ ಎನ್ನುವ ಪುರಾಣದ ಮನುಷ್ಯನೇ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ವೀಕೃತಿ ಇಲ್ಲದಿದ್ದಾಗ್ಯೂ ಕೂಡಾ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸ್ವಂತ ಬಲ, ಪರಿಶ್ರಮದಿಂದ ಮೇಲೆ ಬಂದವನು ಹಾಗೂ ಸಾಧಿಸಿದವನು (ನಂದಿ 1998:98–25). ಒಂದು ಶಕ್ತಿಯುತವಾದ ವೈಯುಕ್ತಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಈ ನಗರದ ಹೊರಗಿನ ಕರ್ಣ ಬಲಹೀನ, ನಿರ್ಗತಿಕರ, ಹತಭಾಗ್ಯರ ಮತ್ತು ಅಂಚಿಗೆ ಸರಿದ ಜನರಿಗೆ ದನಿಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಕರ್ಣನ ಪ್ರತಿಮೆ ಕೂಡಾ ಈಗಾಗಲೇ ಚರ್ಚಿತವಾದಂತಹ ಅನ್‌ಇಂಟೆಂಡೆಡ್ ಸಿಟಿಗೆ ಬಹಳ ಪೂರಕವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ವಿಧಿಯ ವಿರುದ್ಧ ಹೋರಾಡುತ್ತ ತಾನೇ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಕರ್ಣನದು. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕರ್ಣನೆಂದರೆ, 'ಭಾರತದ ನಗರೀಯ ಔದ್ಯೋಗಿಕ ದೃಷ್ಠಿಯೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿತವಾದ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯ ಸಂಬಂಧದ ಪ್ರತೀಕ ಕೂಡಾ (ನಂದಿ 1997:21). ಇಂತಹ ನಗರದೊಂದಿಗೆ ಕರ್ಣನಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳು ತಮ್ಮನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಕರ್ಣನಂತಹ ಮಿಥ್ಯೀಯ ಪಾತ್ರವೊಂದು 'ನಗರದ ಯೋಧ ಅಥವಾ ಅರ್ಬನ್ ವಾರಿಯರ್‌ನಂತೆ ಸಂಭವಿಸಿ ಅದು ಉದ್ಯಮ, ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದ ಜತೆ ಹೋರಾಡುವ ಮತ್ತು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಠ ಸಂಧಾನವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತದೆ (ನಂದಿ 1997:26). ಈತನಲ್ಲಿ ಸಂಹರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಯಿರುವ ಹಾಗೂ ದೈನ್ಯ ಮತ್ತು ದುರಂತತೆಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವ ಆಧುನಿಕ ನಾಯಕನಿದ್ದಾನೆ. ನಂದಿಯವರ ಪ್ರಕಾರ ಕರ್ಣನ ಪಾತ್ರ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷಿಯಾಗಿದ್ದು, ಸಿನಿಮಾವು ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷಿಯಾದ ನಗರದ ಭೂಪಟ ಮತ್ತು ಭೂದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ಸಂದರ್ಭೀಕರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಕರ್ಣನ ಎರಕ ತೀರಾ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದುದೇ ಆಗಿದೆ. ಕರ್ಣನ ನಂತರ ಈ ರೀತಿಯ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಇನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಪರಿಪೂರ್ಣವಾದ ಔಪಚಾರಿಕ ನೆಲೆಯ, ನಗರದ ಯೋಧನಾಗಿ ಈ ರೀತಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅಮಿತಾಬ್ ಬಚ್ಚನ್ ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ತಾರಾ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೂ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ.[7]

ದೀವಾರ್ ಕೂಡಾ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಅಮಿತಾಬ್ ಬಚ್ಚನ್ ಅವರ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ನಮೂನೆಯನ್ನು ಪುನ: ಉದ್ದೀಪನಗೊಳಿಸಿತು. ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಆತ ವಿಜಯ್ ಎಂಬ ಪಾತ್ರವನ್ನು ತಾಳುತ್ತಾನೆ. ಅಮಿತಾಬ್ ಬಚ್ಚನ್ ಅವರ ಈ ದಶಕದ ಬಹುತೇಕ ಈ ರೀತಿಯ ಪುನರಾವರ್ತಿತ ಸಿನಿಮಾ ಪಾತ್ರವಾದ ವಿಜಯ್ ಆ ಕಾಲದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸ್ಮಗ್ಲರ್ ಆಗಿದ್ದ ಹಾಜಿ ಮಸ್ತಾನ್‌ನಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದಂತದ್ದು (ಆಶಿಷ್ 2016:89). ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಅಮಿತಾಬ್ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದ ಮಾದರಿಗಳೂ ಕೂಡಾ ಆ ಹೊತ್ತಿಗಿದ್ದುವು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆ ದಶಕದಲ್ಲಿನ ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇ ಮತ್ತು ಮೃಣಾಲ್ ಸೆನ್ ಅವರ ಬಹುತೇಕ ಕೃತಿಗಳು ಈ ಮಾದರಿಯವು. ಅವುಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಕಠೋರವಾಗಿ ಆ ಕಾಲದ ಸಮಾಜೋ–ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ತೀಕ್ಷ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದ್ದುವು. ಇವರ ಕೆಲವು ಸಿನಿಮಾಗಳು ಎಮರ್ಜನ್ಸಿಯು ಎಷ್ಟು ಅ–ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿತ್ತು, ಹೇಯವಾಗಿತ್ತು ಮತ್ತದು ಜನಜೀವನವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಕ್ರೂರವಾಗಿ ಬಾಧಿಸಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಮಗೆ ಅರಿಕೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ರೇ ಯವರ **ಜನ ಅರಣ್ಯ** (1975), **ಪ್ರತಿದ್ವಂದಿ,** (1970), **ಸೀಮಾ ಬದ್ಧ** (1971) ಮತ್ತು ಮೃಣಾಲ್ ಸೆನ್ ಅವರ **ಕಲ್ಕತ್ತಾ ಟ್ರಲಜಿ**ಯು ಎಮರ್ಜನ್ಸಿಯ ದಾರುಣ ಮತ್ತು ಭೀಕರ ಮುಖಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಮುಖ್ಯ ಭೂಮಿಕೆ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕೋಪಾವಿಷ್ಟನಾದ ತರುಣನೇ ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿದ್ದ. ಆತನಿಗೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಬಗೆಗೆ ತಾತ್ವಿಕ ಮತ್ತು ಅತಾತ್ವಿಕ ತಕರಾರುಗಳಿದ್ದವು. ಪ್ರತಿದ್ವಂದಿಯ ಹೊತ್ತಿಗೆ ರೇ ಬಂಡವಾಳಶಾಹೀ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಸರ್ಕಾರವನ್ನು ತನ್ನ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಆಹಾರವನ್ನಾಗಿಸಿದ್ದರು ಮತ್ತು ಎಡಪಂಥೀಯ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕತೆ ಮತ್ತು ಧೋರಣೆಗಳಿಗೆ ತುಸು ಸಹಾನುಭೂತಿಯನ್ನು ತೋರಿದ್ದರು. ಆದರೆ 1975ರ ಜನ ಅರಣ್ಯ ಅಥವಾ ಮಿಡಲ್ ಮ್ಯಾನ್ ಸಿನಿಮಾದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಉದಾರ, ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕವೆಂದು ಘೋಷಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಎಡಪಂಥದ ವಿಚಾರಧಾರೆಯನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಅತ್ಯಂತ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಿ ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಸಂಪೂರ್ಣ ಭ್ರಷ್ಟವಾದ, ಏಕಚಕ್ರಾಧಿಪತ್ಯ ಸಾಧಿಸಿ ಒಂದು ಹೀನ ಅರಾಜಕತೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾಗ್ಯೂ ಕೂಡಾ ಅಮಿತಾಬ್ ಬಚ್ಚನ್ ಮಾದರಿಯ ಕ್ರಾಂತಿ, ಹಿಂಸೆ, ಹೋರಾಟ ಹಾಗೂ ಸರಿಯಲಿಸ್ಟ್ ಆದಂತಹ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯೀಯ

ಅವತರಣಿಕೆಯನ್ನು ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇ ತಮ್ಮ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ತರುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲು ಆ ಕಾಲವನ್ನು, ಅದರ ಮೃಗೀಯತೆಯನ್ನೂ ಕತ್ತಿಯಂಚಿನ ದಾರಿಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ವಿಡಂಬಿಸಿ ಗೇಲಿಮಾಡುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ.

ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಿನಿಮಾ ವಿದ್ವಾಂಸೆ ಕೆಲವು ಅವಲೋಕನಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಮತ್ತು ಮಾತೃಮೂಲೀಯ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾ ಬಗೆಗಳು ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಧಿಸಿದ, ಅನುಸಂಧಾನಿಸಿದ ಹಾಗೂ ನಂತರ ಏಕಮುಖೀನ ಯಾತ್ರೆಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದ ಕುರಿತು ನಮ್ಮನ್ನು ಗಮನಸೆಳೆಯುತ್ತಾರೆ (ವಿರ್ಧಿ 2003:91). ಈ ಸಂಬಂಧ ಅವರು ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಅತಿ ಪ್ರಮುಖವಾದಂತಹ ತಾತ್ವಿಕ ತಳಹದಿಯಾಗಿ ಮಾತೃಮೂಲೀಯತೆ ಅಥವಾ ಪ್ರಧಾನತೆಯನ್ನು ಬಹಳ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾಗಳ ತಾತ್ವಿಕ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಪ್ರಾಯ್ಡಿಯನ್ ಮನೋ-ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುವ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಬಂಧಿಸುವ ಕುರಿತ ಇಕ್ಕಟ್ಟನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿಡುತ್ತಾರೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜೋ-ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ಮನೋಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೆಲೆಯು ಫ್ರಾಯ್ಡಿಯನ್ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಹೊರತಾಗಿರುವ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ನೆಲೆಯು ಭಾರತದ್ದೇ ಆದ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಪ್ರಮೇಯವೊಂದನ್ನು ಹೊಂದಿದೆಯೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಾಯ್ಡ್ ಲೈಂಗಿಕತೆ ಮತ್ತು ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವ ಆ್ಯಡಂ ಮತ್ತು ಈವ್‌ನ ಚೌಕಟ್ಟಿನಾಚೆ ನಿಂತು, ದೇವಿ ಮತ್ತು ಅರ್ಧನಾರೀಶ್ವತೆಯನ್ನು ಭಾರತೀಯನೆನ್ನುವ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇದೇ ರೀತಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಕುಮಾರ್ ಶಹಾನಿ ಕೂಡಾ ಋತ್ವಿಕ್ ಘಟಕ್ ಅವರ **ಮೇಘೆ ಢಾಕಾ ತಾರಾ**ದಲ್ಲಿನ ಮೂರು ಮಹಿಳೆಯರ ಸ್ಥಾನ ಮತ್ತು ಮನೋನೆಲೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅನುಮೋದಿಸುತ್ತಾರೆ.[9] ಅಂದರೆ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಸಂದರ್ಭದ ಪುರುಷ ಕೇವಲ ಪುರುಷನಲ್ಲ, ಬದಲು ಮಾತೃ ನೆಲೆಯ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾ ಸಹಿತವಾದಂತಹ ಯುವಕನ ಸಾಹಸವಾಗಿದೆ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಸಾಹಸ, ಯುವತೆಯು ಸಾಗುತ್ತಿರುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ, ಹಿಂಸೆ, ಹರಿತತೆ, ಸ್ನಾಯುವಿನ ಸಂಚಾರದ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿಯೇ ಪಾಲಿಸುವ, ಮಿಡಿಯುವ ಮಾತೃ ಹೃದಯವೂ ಆತನಿಗೆ ಇದೆ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಸಿನಿಮಾವೇನಿದೆ ಅದು ಯುರೋಪಿನ ಮತ್ತು ಅಮೇರಿಕೆಯ ಮಾದರಿಗಿಂತ ಕೂಡಾ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯವಾದಂತಹ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಅದು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಇಲ್ಲಿನ ಆಕ್ರೋಶಭರಿತ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್‌ನ ಹೃದಯ ದೀನದಲಿತರಿಗೆ, ದುರ್ಬಲರಿಗೆ, ಬಲಹೀನರಿಗೆ ಮತ್ತು ಹತಭಾಗ್ಯರಿಗೆ ಮಿಡಿಯುವಂತದ್ದು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ತಾಯಿ ಮತ್ತು ಮಗನ ಬಂಧವು

ಪ್ರಾಯ್ಡಿಯನ್ ಮಾದರಿಯ ಈವ್ ಆ್ಯಂಡ್ ಆ್ಯಡಮ್ ಅನ್ನು ಮೀರುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಹಜ, ಸಿದ್ಧ ಮತ್ತು ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಮೀರುತ್ತದೆ.

ಸುಮಾರು 1973ರಲ್ಲಿ ಹಾಲಿವುಡ್ಡಿನಲ್ಲಿ ತಯಾರಾಗಿ ಭಾರತದಲ್ಲೂ ತೆರೆ ಕಂಡ ಬ್ರೂಸ್ ಲೀ ಅಭಿನಯದ ರಾಬರ್ಟ್ ಕ್ಲೌಸ್ ನಿರ್ದೇಶನದ ಸಿನಿಮಾ 'ಎಂಟರ್ ದಿ ಡ್ರಾಗನ್' ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲೆ ಗಣನೀಯ ಪ್ರಭಾವ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರಿತು. ಬ್ರೂಸ್‌ಲೀ ಅಭಿನಯಿಸಿದ ತೆಳ್ಳಗೆ, ಯುದ್ಧ ಕಲೆಯನ್ನು ಕರಗತ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಪಾತ್ರವಾದ ಮಿ. ಹಾನ್‌ನ ಚೈತನ್ಯ ಅಮಿತಾಬ್ ಬಚ್ಚನ್ ಪಾತ್ರಗಳ ಪರಕಾಯ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿತು. ಇದು ಇಂದಿರಾ ಗಾಂಧಿಯಂತಹ ಪರಮಾಧಿಕಾರಿ ಹಾಗೂ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಗೂಂಡಾಗಳ ರೀತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಕಾಳಸಂತೆಕೋರರು, ಸ್ಮಗ್ಲರ್ಸ್ ಮತ್ತು ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಸಿಡಿದೇಳುವಂತೆ ಮಾಡಿತು. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತೀರದ ಮಸ್ಕುಲಿನಿಟಿಯನ್ನು ಅಮಿತಾಬ್‌ರ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಹೊರಿಸಿತು. ದೀವಾರ್, ಜಂಝೀರ್ ಹಾಗೂ ಶೋಲೆ ಮುಂತಾದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಈ ರೀತಿಯ ಪುರುಷೀಯತೆ ಪ್ರವಹಿಸಿತು. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಬ್ರೂಸ್ ಲೀಯ ಕರಾಟೆ ಒಂದು ವಿದ್ಯಮಾನವಾಗಿ ಸಂಭವಿಸಿ ಆಗಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕರ ಪಾಲಿಗೆ ಆಧುನಿಕ ಮಿಥ್ಯದಂತೆ ಒದಗಿತು. ಇದನ್ನೇ ವಾಲ್ಟರ್ ಬೆಂಜಮಿನ್ ಸುಮಾರು 1930ರ ದಶಕದ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ, 'ಪ್ರತೀ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೂ ಕೂಡಾ ಸಾಮಾಜಿಕವರ್ಗದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತ ಮತ್ತು ರೂಪಿತ' ಎಂದಿರುವುದು. ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಸಿನಿಮಾ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷವೂ ಕೂಡಾ ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವಂತದ್ದು ಎಂದೆನ್ನಬಹುದು. ಬೆಂಜಮಿನ್ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೆ ಆ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಧುತ್ತೆಂದು ವಿಶುವಲ್ ಕಲ್ಚರ್ ಅಥವಾ ಒಂದು ನೆಲೆಯ ದೃಶ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಕಾಣಿಸಿದಾಗ ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆತ ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನೀಡಿದ್ದ. ಆತ ಇನ್ನೂ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ ವಿಶುವಲ್ ಕಲ್ಚರ್ ಅಥವಾ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ, ಸಾಮಾಜಿಕ ವರ್ಗಗಳು ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ವಿಲಕ್ಷಣವಾದ ಮತ್ತು ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾದಂತಹ ಕಾರ್ಯ ಕಾರಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಯೋಚಿಸಿದ್ದ (ಬೆಂಜಮಿನ್ 1992:220). ಜನಪ್ರಿಯ ಸಮೂಹಗಳ ಉಪಭೋಗ ಮತ್ತು ಉದಾರೀಕೃತ ಸೃಜನಶೀಲ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳೇ ದೈನಂದಿನ ವಾಸ್ತವವಾಗುತ್ತದೆಂದೂ ಕೂಡಾ ನುಡಿದಿದ್ದ. ಇನ್ನೂ ಮುಂದೆ ಸಾಗಿ ಬೆಂಜಮಿನ್ ಇದನ್ನು 'ದಿನನಿತ್ಯದ ಅಥವಾ ನೈತಿಕವಾದ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೀಕರಣ'ವೆಂದಿದ್ದ. ಈತ ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರಿದು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸೃಜನಶೀಲವೆಂದು ನಂಬುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಕೂಡಾ ಒಂದು ಯುಗದ ಯಾಂತ್ರಿಕ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನೀಯ ಪುನರುತ್ಪಾದನೆಯಿಂದ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆಂದು ಆಲೋಚಿಸಿದ್ದ. ಹೊಸದಾದ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವೇ ಹೊಸದಾದ ಸಮಾಜೋ–ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾದಂತಹ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತದಾದ ಕಾರಣದಿಂದ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ರಾಜಕಾರಣವನ್ನಾಗಿಯೇ ನಾವು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಬಚ್ಚನ್‌ರ 1983ರ **ಕೂಲಿ** ಸಿನಿಮಾ ಕೂಡಾ ಪ್ರಮುಖವಾದುದು. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ 'ಕೂಲಿ' ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯೇ ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾದುದು. ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ, ದೈನ್ಯದ, ಕೂಲಿಕಾರರ ಕಥಾವಸ್ತು ಈ ಸಿನಿಮಾದ ಪ್ರೇರಣೆ. ಅದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಈ ಸಿನಿಮಾದ ಶೂಟಿಂಗ್‌ನಲ್ಲಿ ಬಚ್ಚನ್ ಅವರಿಗೆ ಒಂದು ಫೈಟ್ ಸೀನ್‌ನಲ್ಲಿ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಗಾಯವಾಗುತ್ತೆ. ಆದರೆ ಇದ್ಯಾವುದನ್ನೂ ಲೆಕ್ಕಿಸದೇ ಅಮಿತಾಬ್ ಶೂಟಿಂಗ್‌ನಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಾರೆ. ಇದಲ್ಲದೇ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಈ ಫೈಟಿಂಗ್ ಸೀನ್ ಅನ್ನು ಫ್ರೀಝ್ ಮಾಡಿ ಸೂಕ್ತ ವಿವರಣೆಗಳೊಂದಿಗೆ ನಮೂದಿಸಿ ಅಡಕಗೊಳಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಜೀವ ಸಂಕಟವನ್ನೂ ಲೆಕ್ಕಿಸದೇ ಬಚ್ಚನ್ ಕೂಲಿಯಾಗಿ ನಟಿಸಿ, ಅವರ ಆಶಯಗಳಿಗೆ ದನಿಯಾದರು ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಈ ಘಟನೆಯನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕೂಲಿ ಅದರೂ ಕೂಡಾ ಇಲ್ಲಿಯದು ಹಿರೋಯಿಕ್ ಆದಂತಹ ಕೂಲಿ. ಒಂದು ರೀತಿಯ ದೈವಿಕತೆಯ ಮಾದರಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದ ಕೂಲಿಯಿಂದ ಭಾರತದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವರ್ಗಗಳು ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ಗುಂಪುಗಳೆಡೆ ಇರುವ ಮಾನವೀಯ ಮತ್ತು ಅತಿ ಮಾನುಷತೆಯ ನಡುವಿನ ಸಂಧಾನಿಸುವಂತಹ ಕೂಲಿಯ ಮಾದರಿಯದು (ಸುಮಿತಾ 1993:233). ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾದ ಕಥನೀಯ ಮತ್ತು ಭೌತಿಕವಾದ ಸತ್ಯದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಒಂದು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಾದರಿಯನ್ನೂ ಕೂಡಾ ನಿರೂಪಿಸಿ ರೂಪಿಸಿತು. ಈ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬಚ್ಚನ್ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟವು. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಭಾರತೀಯ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಮೇಲೆ ಕ್ಯೂಬಾದ ಈ ಮಾದರಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳೂ ಕೂಡಾ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿದುವು. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅಲ್ ಪ್ಯಾಸಿನೋ ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಈ ಮಾದರಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳು. 1983ರ ಕ್ಯೂಬಾದ ಗ್ಯಾಂಗ್‌ಸ್ಟರ್ ಆದಂತಹ ಟೋನಿ ಮಾಂಟಾನಾ ಎಂಬ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರವುಳ್ಳ ಬ್ರಿಯಾನ್ ಡಿ ಪಾಲ್ಮಾ ನಿರ್ದೇಶಿತ ಸಿನಿಮಾವಾದ **'ಸ್ಕಾರ್‌ಫೇಸ್'** ಕೂಡಾ ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅಮೇರಿಕಾದ ಸಿನಿಮಾ ನಿರ್ದೇಶಕ ಕ್ಲೆಯಂಟ್ ಈಸ್ಟ್‌ವುಡ್‌ನ ಸಿನಿಮಾಗಳೂ ಕೂಡಾ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಿಯಾಗಿ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಬ್ರೂಸ್ ಲೀ ಸಹಿತ ಹಾಂಗ್‌ಕಾಂಗ್‌ನ ಕುಂಗ್‌ಫೂ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ (ಶರ್ಮಾ 1993:167–81; ಮುನ್ನಿ 1999:54).

6.3 ಕನ್ನಡದ ಆಕ್ರೋಶದ ಯುವಕ: ಕಥನ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣ

ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಯಂಗ್ ಮ್ಯಾನ್ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಭಾರತದ ಇತರ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಸುಮಾರು 1970ರ ಆಸುಪಾಸಿನಲ್ಲಿ ಬರದೆ, ಸುಮಾರು 1975ರಿಂದ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು

ನಡೆದುವು. ತುರ್ತು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ಭಾರತದ ಇತರೆ ಭೂಪ್ರದೇಶ, ಭಾಷೆ ಸಮಾಜದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರದೇಶ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾದ ಮೇಲೆ ಬೀರಿತು. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡಾ ವ್ಯಕ್ತಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಮೇಲಿನ ದಮನವೆಂಬ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಯಿತು.[6] ಸ್ವತಂತ್ರೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಇಂದಿರಾ ಅವಧಿಯ ಆದರ್ಶ ಮತ್ತು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯ ಹೇಳಿಕೆಗಳು ಗಗನ ಕುಸುಮವೆಂಬಂತೆ ಸಂಭವಿಸಿದುವು. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸರಿದದ್ದೂ ಪುನ: ಕುಂದಿತು. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಇಂದಿರಾ ಗಾಂಧಿಯವರ ಹಲವು ಕಲ್ಯಾಣ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ಆಗಿನ ಶ್ರೀಮಂತ, ಬಂಡವಾಳಶಾಹೀ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ರಾಜಕೀಯದ ಮುಖಂಡರಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಭೀತಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು. ಬಡವರೆಲ್ಲಾ ಶ್ರೀಮಂತರಾಗಿ ಬೆಳ್ಳಂಬೆಳಿಗ್ಗೆ ತಮಗೆ ಎಲ್ಲಿ ಸಂಚಕಾರವನ್ನು ತರುತ್ತಾರೋ ಎಂಬ ಆತಂಕಕ್ಕೆ ಈಡಾದರು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಎಲ್ಲರೂ ಪೈಪೋಟಿಯಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಹಚ್ಚು ಸಂಗ್ರಹಕ್ಕಿಳಿದರು. ಸಮಾಜದ ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯ ಆಯಾಮಗಳಿಗೆ, ಆರ್ಥಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೆ ಬಿರುಸು ಬಂತು. ಇಡೀ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾತಾವರಣವೇ ಬದಲಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಕೂಡಾ ಹಿಂದೆ ಬೀಳಲಿಲ್ಲ, ಬದಲಿಗೆ ಓಡಲಾರಂಭಿಸಿತು. ಸುಮಾರು 1971ರ ದಶಕದ ದ್ವಿತೀಯಾರ್ಧ ಮತ್ತು 1980ರ ದಶಕದ ಪ್ರಥಮಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಅಪಾರವಾದ ಹಣ ಹೂಡಿಕೆ ಉಂಟಾಯಿತು. ಸುಮಾರು 1970ರಿಂದ 1980ರ ವರೆಗೆ 262 ಸಿನಿಮಾಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾದರೆ ಸುಮಾರು 1980ರಿಂದ 1990ರ ವರೆಗೆ 838 ಅಂದರೆ ಸುಮಾರು 4 ಪಟ್ಟು ಸಿನಿಮಾಗಳು ತಯಾರಾದುವು (ವಿಜಯಾ, ಸಿಂಗ್, ರಾವ್ 2000:256). ಈ ರೀತಿಯ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಉತ್ಪಾದನೆ ಮತ್ತು ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯು ಒಂದು ಹೊಸ ರೀತಿಯ ವೈವಿಧ್ಯದ ಸಿನಿಮಾ ಕಥನಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಉದಾರವಾಗಿ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳ ಉಪಚಾರವನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಮಾಡಿದುವು. ಇಂತಹ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಅನಿಯಂತ್ರಿತವಾದಂತಹ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ಪಡೆದಿತ್ತು. ಸುಮಾರು 2005ರ ನಂತರ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ರಿಯಲ್ ಎಸ್ಟೇಟ್ ಧನಿಕರ ಪ್ರವೇಶ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ತಯಾರಿಗಿಂತಲೂ ಭೀಕರವಾಗಿ ಇದು ಸಂಭವಿಸಿತು. ಸುಮಾರು 1970ರ ದಶಕದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಮುಖವಾದಂತಹ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೆಂದರೆ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳು ಅಥವಾ ಕಲರ್‌ನಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಆರಂಭಗೊಂಡದ್ದು. ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಇದು ಕುತೂಹಲದ ಜತೆಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಹಾಗೂ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯನ್ನೂ ಕೂಡಾ ತಂದುಕೊಟ್ಟಿತು ಹಾಗೂ ಬೆಳೆಸಿತು.

ಈ ಕಾಲದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಮುಖವಾದ ಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ದೂರದರ್ಶನ ಆರಂಭವಾದದ್ದು. ಇದರ ಜತೆಗೆ ಇಂದಿರಾ ಗಾಂಧಿ ಸರ್ಕಾರವು ದೂರದರ್ಶನದ ಪ್ರಸಾರವನ್ನು ವರ್ಣಮಯಗೊಳಿಸಿತು ಹಾಗೂ ವಾಣಿಜ್ಯೀಕರಣಗೊಳಿಸಿತು. ಇದರ ಜತೆಯಲ್ಲಿ ಅಖಿಲ ಭಾರತದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಫಿಲ್ಮ್ ಫೈನಾನ್ಸಿಂಗ್

ಕಾರ್ಪೋರೇಶನ್ ಅಥವಾ ಎಫ್.ಎಫ್.ಸಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಲಾಗಿ ಕನ್ನಡವೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಹಲವು ದೇಶಭಾಷೆಗಳ ಸಿನಿಮಾವು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಸಲ್ಲಿಸಿದ್ದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಲನಚಿತ್ರ ನೀತಿಯು ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ಈ ನೀತಿಯು ಸರ್ವತಂತ್ರ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದಂತಹ ಚಲನಚಿತ್ರ ಅಕಾಡೆಮಿಯು ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗಿ ಫಿಲ್ಮ್ ಫೆಸ್ಟಿವಲ್ಸ್ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾಗಳ ಸಂರಕ್ಷಣೆಯ ಮಹತ್ವ ಇತ್ಯಾದಿಯನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಿತು. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಮೊತ್ತ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ, ದೂರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ಪ್ರಮುಖ ಸಿನಿಮಾ ನಿರ್ದೇಶಕ ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇಯವರ **'ಸದ್ಗತಿ'** ಮತ್ತು **'ಶತ್‌ರಂಜ್ ಕೇ ಖಿಲಾಡಿ'** ಸಿನಿಮಾಗಳ ಮೊದಲ ಪ್ರದರ್ಶನವೂ ದೂರದರ್ಶನದ ಮೂಲಕ ಆಯಿತು. ರೇ ಅವರು ಈ ಎರಡು ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನೂ ದೂರದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿಯೇ ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದರು. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಆಂಧ್ರಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಿನಿಮಾ ನಟ ಎನ್.ಟಿ. ರಾಮರಾವ್‌ರವರು ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ ತೆಲುಗು ದೇಶಂ ಪಕ್ಷ ಎಂಬ ರಾಜಕೀಯ ಪಕ್ಷವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿ ಸಕ್ರಿಯ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದರು. ಬಹುಶ: ಈ ಎಲ್ಲಾ ಘಟನೆಗಳೂ ಕೂಡಾ ಕನ್ನಡವನ್ನು, ಇಲ್ಲಿಯ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಗಣನೀಯವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿಸಿದುದನ್ನೂ ಕೂಡಾ ನಾವು ಇಲ್ಲವೆನ್ನಲಾಗದು. ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿ ಸಿನಿಮಾ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೆ, ಆದರ್ಶ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ, ಪಲ್ಲಟಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೆ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ, ಬದಲಿಗೆ ಅವುಗಳು ತುಂಬಾ ತಡವಾಗಿ ಅದನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡುವು. ಯಾವಾಗಲೂ ಕೂಡಾ ಅಖಿಲ ಭಾರತೀಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದಂತಹ ಇಂತಹ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ತುಂಬಾ ತಡವಾಗಿಯೇ ಕನ್ನಡ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಸ್ವತಂತ್ರಪೂರ್ವ ಮಾದರಿ ಮತ್ತು ಆದರ್ಶಗಳು ಹಿಂದಿ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಕಥನ ಮತ್ತು ವಸ್ತುವಾಗಿ ಸುಮಾರು 1950ರ ಆಸುಪಾಸಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿದರೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳು ತುಂಬಾ ತಡವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದುವು. ಹಿಂದಿಯಲ್ಲಿ ನೆಹರೂವಿನ ಆದರ್ಶ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಕೆ ಮಾಡಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಅದೇ ರೀತಿ ಸುಮಾರು 1970ರ ಜೆ.ಪಿ. ಚಳುವಳಿ, ಸಮಾಜವಾದದ ಛಾಯೆ ಮಾತ್ರ ಹಿಂದಿಯಷ್ಟು ಪ್ರಖರವಾಗಿಯಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಯಿತು ಮತ್ತು ಇಲ್ಲಿನ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿತು.

ಸುಮಾರು 1972ರಿಂದ 1980ರ ವರೆಗಿನ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ದೇವರಾಜ್ ಅರಸು ಅವರ ಆಡಳಿತ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಧ್ಯತೆ ಮತ್ತು ವಾತಾವರಣವನ್ನು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿಸಿತು. ಕನ್ನಡದ ರಾಜಕೀಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲೇ ಅರಸು ಯುಗ ಪರ್ವಕಾಲವಾಗಿತ್ತು.[10] ಸುಮಾರು 1980ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಆರ್. ಗುಂಡೂರಾವ್ ಅವರು ಮುಖ್ಯಮಂತ್ರಿಯಾದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕವು ವ್ಯಾಪಕವಾದಂತಹ ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರ, ಭೂಗತ ಚಟುವಟಿಕೆ, ದೌರ್ಜನ್ಯ, ಹಿಂಸೆ, ಮೋಸ ಹಾಗೂ ಕಾಳಸಂತೆಯಂತಹ ಹಸಿಹಸಿಯಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ

ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ತಲೆಯೆತ್ತಿದುವು. ಇವುಗಳು ತೀರಾ ಹಸಿಹಸಿಯಾಗಿದ್ದುವು. ಇಂತಹ ಹಸಿಹಸಿತನವನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಕೂಡಾ ಹಸಿಹಸಿಯಾಗಿಯೇ ತೋರಿಸುವ, ಕಥಿಸುವ ಧೈರ್ಯ ಮಾಡಿತು. ರಾಜಕೀಯ ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರ ಅತಿಯಾದಾಗ ಜನರು ನೊಂದರು, ಮತ್ತದನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಿದರು. ಹೀಗಾದಾಗ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ರಾಜಕಾರಣಿಗಳು ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಖಳರಂತಾದರು. ಅವರನ್ನು ಎದುರುಗೊಳ್ಳಲು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಬಿಸಿರಕ್ತದ ತರುಣರು ವಿಕ್ರಾಂತ ನಾಯಕರಾದರು, ತಮ್ಮ ಆಕ್ರೋಶವನ್ನು ಹೊರ ಹಾಕಿದರು. ಸಕ್ರಿಯ ರಾಜಕಾರಣದಲ್ಲಿ ಗುಂಡೂರಾಯರ ರಾಜಕಾರಣವೇ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಅವಕಾಶವಾದಿತನದ, ಲಾಭಬಡುಕ ಮತ್ತು ಅನೀತಿಯುತ ಸರ್ಕಾರವಾಗಿತ್ತು. ಗುಂಡೂರಾಯರು ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಬಂದದ್ದೂ ಕೂಡಾ ಅಮ್ಮಾವ್ರ ಶರತ್ಕಾಲದ ಲಾಭವನ್ನು ಪಡೆದು. ಅಂದರೆ ಇಂದಿರಾ ಗಾಂಧಿಯವರು ತುರ್ತುಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪರಮೋಚ್ಚ ನಾಯಕರಾಗಿದ್ದಾಗ ಅವರ ಬಾಲಬಡುಕರಾಗಿ ನಂತರ ಅಧಿಕಾರಗಳಿಸಿದ್ದರು. ಈ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅರಸು ಅವರು ಉತ್ತುಂಗದಲ್ಲಿದ್ದರು. ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಇಂದಿರಾಗಾಂಧಿಯವರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಶಕ್ತ ರಾಜಕಾರಣದ ಕೇಂದ್ರವನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿದ್ದ ಕಾರಣ ಇಂದಿರಾಗಾಂಧಿಯವರಿಗೆ ತಮ್ಮ ನಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸದೇ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಪಕ್ಷವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದರು. ಆಗ ಇಂದಿರಾ ಗಾಂಧಿಯವರು ತಮ್ಮ ನಿಷ್ಠರಾದಂತಹ ಗುಂಡೂರಾಯರಿಗೆ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕವನ್ನು ಮಾಡಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯಮಂತ್ರಿಯನ್ನಾಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆಗಿನ ಮತ್ತು ಸುಮಾರು 1995ರ ಅನೇಕ ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಗುಂಡೂರಾಯರ ಈ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅಣಕಿಸುವ ಅಂದರೆ ಬಹುತೇಕ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಅವರನ್ನು ಹೋಲುವಂತಹ ಖಳನಾಯಕ ರಾಜಕಾರಣಿಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಗುಂಡೂರಾಯರ ಅವಧಿ ಮತ್ತು 1983ರಲ್ಲಿ ಅವರು ಅಧಿಕಾರ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಬಂದ ನಂತರದ ಅವಧಿ ಕೂಡಾ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಹಗರಣ, ಪಕ್ಷಪಾತ, ಸ್ವಜನ ಪಕ್ಷಪಾತ ಮತ್ತು ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರ ಮುಂತಾದ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಯಿತು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಬಹುತೇಕ ಈ ಸಮಯದ ಚಿತ್ರಗಳು ಆ ಕಾಲದ ಕನ್ನಡಿಯಾದುವು (ರಾಘವೇಂದ್ರ 2011:79).

ಕನ್ನಡದ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಅಮಿತಾಬ್ ಬಚ್ಚನ್ ಅವರ ಸ್ವರೂಪದವೇ? ಆ ಮಾದರಿಯವೇ? ಎನ್ನುವ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಕೂಡಾ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಗಳು ತುರ್ತು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಂತಹ ಅರಾಜಕ, ಅಮಾನವೀಯ ಮತ್ತು ಫ್ಯಾಸಿಸ್ಟ್ ಆದಂತಹ ಅನುಭವಗಳಿಗೆ ನೀಡಿದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯ ಪರಮೋಚ್ಚ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಕಂಡಿವೆ, ಸಾಧಿಸಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಲಾಗದು. ಕನ್ನಡದ ಅಂತಹ ಮಾದರಿಯನ್ನು ನಾವು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದರೂ ಕೂಡಾ ಅದು ದೀವಾರ್, ಜಂಝೀರ್ ಮತ್ತು ಕೂಲಿಯ ಮಾದರಿಯಷ್ಟು ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಹಾಗೂ ಅತೆಂಟಿಕ್ ಆದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲ. ಬಹುಶ: ಇದರ ಹಿಂದೆ ಒಬ್ಬ

ನಿಪುಣನಾದ ಸಾಕಷ್ಟು ವೈಚಾರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಬರಹಗಾರನನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಕಾಣದಿರುವುದೂ ಕೂಡಾ ಒಂದು ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಬಹುಶ: ಜಾವೇದ್ ಅಕ್ತರ್ ರೀತಿಯ ಬರವಣಿಗೆ ಮತ್ತು ನೈಪುಣ್ಯತೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣಲಾಗದಿರುವುದೂ ಕೂಡಾ ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಒಂದು ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಬಹುಶಃ 'ಅಂತ'ದಂತಹ ಸಿನಿಮಾದ ಮೇಲೆ ಕೂಡಾ ಹಿಂದಿಯ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಸರಣಿಯ ಚಿತ್ರಗಳು ರೂಪು ತಳೆದ ಮುಂಬೈ ಭೂದೃಶ್ಯದ ಪ್ರಭಾವವೂ ಕೂಡಾ ಇದೆ. ಅಂತದ ನಿರ್ದೇಶಕರಾದ ರಾಜೇಂದ್ರ ಸಿಂಗ್ ಬಾಬುರವರು ಹಿಂದಿಯಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಅನೇಕ ಸಿನಿಮಾ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದಾರೆ ಮತ್ತು ಅವರಿಗೆ ಹಿಂದಿಯ, ಮುಂಬೈನ ಸಿನಿಮಾ ಪರಿಸರ ಮತ್ತು ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಗಾಢ ಸಂಪರ್ಕವಿತ್ತು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಕೂಡಾ ಬಾಬು ಅವರು 'ಅಂತ' ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಅಮಿತಾಬ್ ಮಾದರಿಯ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಚಿತ್ರಗಳ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸಿದರು. ಅಂತದಂತಹ ಕನ್ನಡ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಕನ್ವರ್‌ಲಾಲ್ ಅಂತಹ ಉತ್ತರಭಾರಸ್ಥ ಮಾರ್ವಾಡಿಯ, ಕಾಳಸಂತೆಕೋರನನ್ನು ಹೋಲುವ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಸೃಷ್ಠಿ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದಾಗ್ಯೂ ಕೂಡಾ ಕನ್ನಡದ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕನ್ನಡದ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿನ ಮೂರು ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳಾದ **ಅಂತ** (1981), ಜಿ. ದತ್ತರಾಜ್ ಅವರ **ಕೆರಳಿದ ಸಿಂಹ** (1981) ಮತ್ತು ಜೋಸೈಮನ್ ಅವರ **ಸಾಹಸಸಿಂಹ** (1982) ಚಿತ್ರಗಳು ಹೊಂದಿರುವ ಸಾಂದ್ರತೆಗೂ ಜಂಝೀರ್‌ನ ಮಾದರಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗೂ ಅಜಗಜಾಂತರ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವುದು ಮೂರು ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ.

ಒಂದು: ಹಿಂದಿಯ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ರೂಪು ತಳೆದ ಮುಂಬೈನಂತಹ ಮೆಗಾಸಿಟಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ವಿನ್ಯಾಸ, ಲ್ಯಾಂಡ್‌ಸ್ಕೇಪ್ ಮತ್ತು ಕಲ್ಚರಲ್ ಸ್ಕೇಪ್ ಅನ್ನು ಬೆಂಗಳೂರು ಹೊಂದಿರುವುದರಿಂದ ಅಂತ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಜಂಝೀರ್-ದೀವಾರ್ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಲಿಲ್ಲ. ಮುಂಬೈನಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಮಸ್ತಾನ್‌ನಂತಹ ಕಾಳಸಂತೆಕೋರ ಹುಟ್ಟದಿದ್ದರೆ ಜಂಝೀರ್ ಹೇಗೆ ಹುಟ್ಟುತ್ತಿತ್ತು? ಬಹುಶಃ ಅಂತ ಸಿನಿಮಾ ಇನ್ನೂ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಹಾಜಿ ಮಸ್ತಾನ್‌ನಂತಹ ಒಬ್ಬ ಸ್ಮಗ್ಲರ್ ಮತ್ತು ಸಮಾಜ ವಿದ್ರೋಹಿಯೂ ಹುಟ್ಟಬೇಕಿತ್ತು. ಬಹುಶಃ ಈ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಜಂಝೀರ್ ಸಾಧಿಸಿದುದನ್ನು ಅಂತ ಸಿನಿಮಾಕ್ಕೆ ಸಾಧಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಿರುವಂತದ್ದು. ಅದರರ್ಥ ಅಂತದಲ್ಲಿ ರೋಷವಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ, ಆಕ್ರೋಶವಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ, ಅವೆರಡೂ ಇದ್ದರೂ ಕೂಡಾ ಜಂಝೀರ್ ಸಮಕಾಲೀನತೆಗೆ ನೀಡಿದ ರೀತಿಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತದರ ತೀವ್ರತೆ ಇಲ್ಲಿ ಲಭಿಸಿಲ್ಲ.

ಎರಡು: ಕನ್ನಡದ ಸಿನಿಮಾ 'ಅಂತ' ಕೂಡಾ ಹಿಂದಿಯ ನಕಲು ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ಇರುವ ಕಾರಣದ ಕನ್ನಡನಿಷ್ಠ, ಬೆಂಗಳೂರು ಬದ್ಧ ಮತ್ತು ಇಲ್ಲಿನ ಕಾಲ-ದೇಶವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಮಾಡಿ ಸ್ಕ್ರಿಪ್ಟ್‌ನ ಹಂತಕ್ಕೆ

ಒಯ್ಯಬಲ್ಲ ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಮತ್ತು ಅಂತಹ ಬರಹಗಾರ ನಿಲ್ಲದಿರುವುದೂ ಕೂಡಾ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರಣ ಮತ್ತು ಅಂತ ಸಿನಿಮಾ ಬೆಂಗಳೂರನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಹಾಗೂ ಅಧಿಕೃತವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಿರುವುದೂ ಕೂಡಾ ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಎನ್ನಬಹುದು. ಹಿಂದಿಯ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಮಾದರಿಗಿಂತ ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾದ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಗುರುತ್ವ ಬಹುಶಃ ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಮಂಕಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದು.

ಮೂರು: ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಮಾದರಿಯ ಹಿಂದಿ ಸಿನಿಮಾದ ಬಹುತೇಕ ಕಥನಗಳೂ ಕನ್ನಡದ 'ಅಂತ', 'ಕೆರಳಿದ ಸಿಂಹ', 'ಸಾಹಸಸಿಂಹ' ಮತ್ತು 'ಆಪರೇಶನ್ ಅಂತ'ದವರೆಗೆ ಎಲ್ಲವೂ ಕೂಡಾ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಅವುಗಳ ರಚನೆ, ಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಆದರೆ ಅವೆರಡೂ ಮಾದರಿಗಳ ತಾತ್ವಿಕ ಭಿತ್ತಿಯಲ್ಲಿ, ಆಶಯದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಆಶಯದ ಪ್ರಜಾಸತ್ತೀಯತೆಯಲ್ಲಿ ಅಪಾರವಾದ ಭಿನ್ನತೆಗಳಿವೆ. ಹಿಂದಿಯ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಬರಹಗಾರರು ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕವಾಗಿ ಹಿಂಸೆ, ಬಲ, ಆಕ್ರೋಶವನ್ನು ತುಂಬಿದ್ದಾಗ್ಯೂ ಕೂಡಾ ಅವುಗಳು ಕೇವಲ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಷ್ಟೇ ಹೊರತು ಒಂದು ತೀರದ ತುರೀಯವಾದ ಯಾವುದೋ ಸಂತೋಷದಿಂದಲೋ, ರಾಜಕೀಯ ಒತ್ತಾಸೆಯಿಂದಲೋ ನಿರ್ಮಿಸಿದಂತಲ್ಲ. ನಾನು ಈಗಾಗಲೇ ಚರ್ಚಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಅಮಿತಾಬ್ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಮಾದರಿಯು ಹಿಂಸೆ, ಬಲ ಮತ್ತು ಅತಿ ಪೌರುಷತೆ ಅಥವಾ ಮಸ್ಕುಲಿನಿಟಿಯನ್ನು ಹೊತ್ತು ಆರೋಪಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಕೂಡಾ ಅದು ಕೇಡಿಗರ ವಿರುದ್ಧವಷ್ಟೇ ಹೊರತು ಬಲಹೀನರ ವಿರುದ್ಧವಲ್ಲ. ಇಂತಹ ನಾಯಕನು ಬಲಹೀನ, ದುರಿತ ಸ್ಥಿತಿಯ ಅಮಾಯಕರ ಮತ್ತು ಸಬಾಲ್ಟರ್ನ್ ಜನವರ್ಗದವರ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಷ್ಟೇ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಆತ ನೊಂದವರ ದನಿ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಳಗಿನ ಕೇಡಿಗರಷ್ಟೇ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್‌ನ ಸಿಟ್ಟು, ಕ್ರೋಧ ಮತ್ತು ಆಕ್ರೋಶಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ಬಡಜನರಿಗೆ ಆತ ಉಪಕಾರಿ ಮತ್ತು ಬಂಧು. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಹಿಂದಿಯ ಬಹುತೇಕ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಸಿನಿಮಾಗಳು ನ್ಯಾಯದ, ನೀತಿಯ ಮತ್ತು ಸಾಂವಿಧಾನಿಕ ನಿಯಮಗಳ ಎಲ್ಲೆಯನ್ನು ಮೀರುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಜಾಸತ್ತೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿದ್ದುಕೊಂಡೇ, ಪ್ರಜಾಸತ್ತೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ನೆಲಕಚ್ಚಿರುವಾಗ, ದೀನ ದುರ್ಬಲರನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳದಿರುವಂತಹ ಸಂದರ್ಭಲ್ಲಿ ಅವರನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಸಂವಿಧಾನ ಮತ್ತು ಪ್ರಜಾಸತ್ತೆಯು ಮನ್ನಿಸದಿರುವ ಹಿಂಸೆಯನ್ನು ಬಳಸಿ ನಡೆಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಒಮ್ಮೆ ಆತನ ಮಹಾಯೋಜನೆ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ಪುನಃ ಹಿಂಸೆಯ ಬಳಕೆ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡದ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಸಿನಿಮಾಗಳು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಈ ರೀತಿಯ ನೆಲೆ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರ ಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೂ ಶಾಂತಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪನೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ಬದಲು ಹಿಂಸೆ ಮತ್ತು ಕ್ರಾಂತಿಯು ಮುಗಿಯದ ಯೋಜನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಪುನಃ ಜಾವೇದ್ ಅಕ್ತರ್, ಸಲೀಮ್ ಜಾವೇದ್‌ರಂತಹ ಬರಹಗಾರನ ಅನಸ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಸಂವೇದನೆಯು ಕನ್ನಡದ ಅಂತ

ಮುಂತಾದ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಅರಾಜಕ ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನೂ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಕಾಣುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿತೇನೋ ಎಂದು ನನ್ನ ಊಹೆಯಾಗಿದೆ. ಬಹುತೇಕ ಹಿಂದಿಯ ಸಿನಿಮಾ ಲೋಕದ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಗತಿಯು ನ್ಯಾಯದ, ನೀತಿಯ ಮತ್ತು ಸಂವಿಧಾನಾತ್ಮಕ ಆಶಯದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೇ ಚಲಿಸುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದ ಬಹುತೇಕ ಸಿನಿಮಾಗಳಿಗೆ ಈ ಗುಣ ತೀರಾ ಕಡಿಮೆ. ಅವುಗಳ ರೊಚ್ಚು, ಆಕ್ರೋಶ ಸಿನಿಮಾ ಕೊನೆ ಕಂಡರೂ ಮುಗಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರ ಜತೆಗೆ ಪ್ರಜಾಸತ್ತೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಳಗೆ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಉಪಚಾರ ಸರಿಯಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿತವಾಗದೇ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಯುಟೋಪಿಯನ್ ನೆಲೆಗೆ ಇಳಿಯುತ್ತದೆ. ಬರೀ ಕ್ರಾಂತಿ, ಆದರ್ಶ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಮೇಲ್ಮಟ್ಟದ ಮತ್ತು ಆಳವಾದ ದರ್ಶನವಿಲ್ಲದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅವು ತಾಳುತ್ತವೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಜಗತ್ತಿನ ಯಾವ ಕ್ರಾಂತಿಯೂ ಕೂಡಾ ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಿದ್ದರೆ ಅದು ನಿಷ್ಕ್ರಿಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೂ ಮತ್ತು ಸರ್ರಿಯಲ್ ನೆಲೆಯ ಪರಿಣಾಮವನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಹಿಂದಿಯ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಮಾದರಿಗಳು ಕನ್ನಡದ ಅನುಕರಣೆಯ ಮಾದರಿ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದನ್ನು ಸಾಧಿಸಿವೆ ಎನ್ನಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

'ಅಂತ' ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಉದ್ಘಾಟಿಸಿತು ಎನ್ನುವ ಪ್ರಬಲವಾದ ಮಂಡನೆಯಿದ್ದಾಗ್ಯೂ ಕೂಡಾ ಸುಮಾರು 1970ರ ಆಸುಪಾಸಿನಲ್ಲೇ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಮಾದರಿ ಮತ್ತು ಅನುಭವದ ಸಾಕ್ಷ್ಯಗಳನ್ನೂ ನಾವು ನೋಡಬಹುದಾಗಿದೆ. ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು 1981ರಲ್ಲಿ ಎ.ಟಿ. ರಘು ನಿರ್ದೇಶನದ ಅಂಬರೀಷ್ ಅಭಿನಯದ **'ನ್ಯಾಯ ನೀತಿಧರ್ಮ'** ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ನಿರುದ್ಯೋಗಿ ಪದವೀಧರ ಯುವಕ ಕೆಟ್ಟ ಕಾನೂನು ಮತ್ತು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧ, ಸಮಾಜಘಾತುಕ ಶಕ್ತಿಯೊಂದಿಗೆ ಮಾಡುವ ಹೋರಾಟದ ಕಥೆಯುಳ್ಳ ಈ ಸಿನಿಮಾ ಆರಂಭದ ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೂ ದಾಖಲಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮುಂಚೆ 1977ರಲ್ಲಿಯೇ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡ ಪಟ್ಟಾಭಿರಾಮರೆಡ್ಡಿ ನಿರ್ದೇಶನದ **'ಚಂಡಮಾರುತ'** ಕೂಡಾ ಅತ್ಯಂತ ಗಣನೀಯವಾದ ಸಿನಿಮಾವಾಗಿದೆ. ಜೆ.ಪಿ ಚಳುವಳಿಯ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ, ಒಮ್ಮೆ ಹಿಂಸೆಯನ್ನೂ ಕೆಲವು ಕಡೆ ಅಹಿಂಸೆಯನ್ನೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾ, ಇನ್ನೂ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನಕ್ಸಲಿಸಂ ಪರವಾಗಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ತುಂಬಾ ಹರಿತವಾದ ಮತ್ತು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅತ್ಯಂತ ಮನೋಜ್ಞವಾಗಿ ಈ ಸಿನಿಮಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಮಾತನಾಡುತ್ತದಾದರೂ ಕೂಡಾ ಇದನ್ನು ಪರಿಪೂರ್ಣ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಸಿನಿಮಾ ಎನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಬಹುತೇಕ ಈ ಸಿನಿಮಾದ ಇತಿವೃತ್ತಗಳು ಜರುಗುವುದು ನಗರದಲ್ಲಲ್ಲವಾದ ಕಾರಣ. ಸುಮಾರು 1978ರಲ್ಲಿ ತೆರೆ ಕಂಡ ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಕಣಗಾಲ್‌ರ **'ಪಡುವಾರಳ್ಳಿ ಪಾಂಡವರು'** ಕೂಡಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧವಾದರೂ ಸಹ ನಗರದಲ್ಲಿ

ಹುಟ್ಟಿದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸುವ ಹಾಗೂ ಒಂದು ವಿಶಾಲನೆಲೆಯ ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಂದರ ವಿರುದ್ಧ ಸಮರ ಸಾರುವ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. 1980ರಲ್ಲಿ ತೆರೆ ಕಂಡ ಜೋಸೈಮನ್ ನಿರ್ದೇಶನದ ಸಿನಿಮಾ **'ನನ್ನ ರೋಷ 100 ವರುಷ'** ಕೂಡಾ ತನ್ನ ಹುಟ್ಟನ್ನು ನಗರದಲ್ಲಿ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಪೋಲೀಸ್ ಅಧಿಕಾರಿಯೊಬ್ಬ ಕಾನೂನುವಿರುದ್ಧ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಜಮೀನ್ದಾರಿಕೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಮಾತನಾಡುವ, ದನಿ ಎತ್ತುವ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಅಂದರೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಮಾತನಾಡುವ ಅನೇಕ ಸಿನಿಮಾಗಳಿವೆ. ಅಂದರೆ ಸ್ವತಂತ್ರೋತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿನ ಭೂಮಿ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮತ್ತು ಕೆಟ್ಟ ಜಮೀನ್ದಾರಿಕೆಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುವ ಅನೇಕ ಮಾದರಿ ಮತ್ತು ಅವುಗಳು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಸಿನಿಮಾಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಪ್ರಮುಖ ತಾತ್ವಿಕತೆಯಾದ ಒಂದು ಗಂಭೀರ ನೆಲೆಯ ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧದ ಮತ್ತು ನಗರಕೇಂದ್ರದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿ ಸಬಾಲ್ಟರ್ನ್ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿದ ಸಿನಿಮಾಗಳು ತೀರಾ ಕಡಿಮೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ನ್ಯಾಯ ನೀತಿ ಧರ್ಮ' ಈ ರೀತಿಯ ಸಿನಿಮಾ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಉದ್ಘಾಟಿಸಿತು ಮತ್ತು ನಂತರದಲ್ಲಿ 1981ರಲ್ಲಿ ಕೆ. ಮಣಿಮುರುಗನ್ ನಿರ್ದೇಶನದ 'ಲೀಡರ್ ವಿಶ್ವನಾಥ' ಸಿನಿಮಾ ಇದನ್ನು ಅನುಮೋದಿಸಿತು. 'ಲೀಡರ್ ವಿಶ್ವನಾಥ'ದಲ್ಲಿ ಅದರ ನಾಯಕನು (ಅಂಬರೀಷ್) ಕಾರ್ಮಿಕರ ಸಂಘದ ಹೋರಾಟವನ್ನು ಸಂಘಟಿಸಿ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧ ನಿಲ್ಲುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಾನೆ. ಅಂದಿನಿಂದ ಸುಮಾರು 2000ದವರೆಗಿನ **'ನಕ್ಸಲೈಟ್'** ಸಿನಿಮಾದವರೆಗೆ ಸರಿ ಸುಮಾರು 136 ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ನಾವು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಒಂದು ಏಕರೂಪಿಯಾದಂತಹ ವಿದ್ಯಮಾನವಲ್ಲ, ಬದಲಿಗೆ ಅದು ವೈವಿಧ್ಯದ ಪ್ರಕಟೀಕರಣವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಂತದ್ದು. ಇಂತಹ ಸಂಪ್ರದಾಯದೊಳಗೆ ಹಲವು ಧಾರೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅಂತದ ಒಂದು ಅರಾಜಕತೆಯ ಮಾದರಿ, ಪೋಲಿಸ್ ಅಧಿಕಾರಿಯು ಸಮಾಜದ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಸದೆ ಬಡಿದು ಅವತಾರದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒದಗುವ ಒಂದು ಬಗೆ ಅದರಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಪುರುಷ ಮತ್ತು ಮಹಿಳಾ ವಿಜಿಲಾಂಟೆ ಸಿನಿಮಾ ಮಾದರಿ, ಅಂದರೆ ತೆಲುಗಿನ ವಿಜಯಶಾಂತಿ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಅನುಕರಿಸಿದ ಮಾಲಾಶ್ರೀಯವರ ಪೋಲೀಸ್ ಮಾದರಿ, ನಗರ ಮತ್ತು ಪೇಟೆ, ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೋ ರೀತಿಯ ಅಪರಾಧ, ಹಗರಣವೊಂದು ಜರುಗಿ ಅದನ್ನು ಬೇಧಿಸಲು ಬರುವ ಸಿ.ಬಿ.ಐ ಮತ್ತು ಸಿ.ಐ.ಡಿ ಮಾದರಿ ಹೀಗೆ ಹತ್ತು ಹಲವು ನಮೂನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿಯ ಹಾಗೆ ಸುಮಾರು 1970ರಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾಗಿ 1990ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅಂತ್ಯವನ್ನು ಕಾಣದೆ, 1980ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಆರಂಭವಾಗಿ ಸುಮಾರು 2000ದವರೆಗೂ ಕೂಡಾ ಇವುಗಳು ಮುಂದುವರಿದು ಜೈತ್ರಯಾತ್ರೆಯನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತವೆ. ಇಂತಹ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ

ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅತ್ಯಂತ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಯುವಕ ಸಿಡಿದೆದ್ದು ಕ್ರಾಂತಿ ಆಕ್ರೋಶವನ್ನು ನಡೆಸದೇ ಪ್ರಖರ ವಿಡಂಬನೆಯ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಎದುರಿಸುವ ಸಿನಿಮಾಗಳೂ ಕೂಡಾ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡವು. 1983ರಲ್ಲಿನ ಸಿ.ಆರ್. ಸಿಂಹರವರ ಸಿನಿಮಾವಾದ **ಸಿಂಹಾಸನ** ಇಂತಹ ಮಾದರಿಗೊಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿಯ ಅಮಿತಾಬ್ ಮಾದರಿಯ ಪ್ರಮುಖ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಪಾತ್ರವಾದ ವಿಜಯ್ ಕೂಡಾ ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪದೇ ಪದೇ ಬರುತ್ತಾನೆ. 1981ರ ಶಂಕರ್‌ನಾಗ್ ಸಿನಿಮಾವಾದ **'ಹಣಬಲವೋ, ಜನಬಲವೋ'** ಇಂತಹ ನಮೂನೆಗೆ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ನಗರ ಕೇಂದ್ರಿತ ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಬಂದ ಹಾಗೆ ಜಮೀನ್ದಾರಿಕೆಯ ಮುಖಾಮುಖಿಯೂ ಕೂಡಾ ನಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡದ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಸಿನಿಮಾಗಳ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಇಂಡಿವಿಜುವಲ್ ಮತ್ತು ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಎಂದು ಪೃಥಕ್ಕರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂತ ಮತ್ತಿತರ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಮಾದರಿಯು ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್, ಆದರೆ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಇಂಡಿವಿಜುವಲ್ ಏನಿವೆ ಅದು ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್‌ಗಿಂತ ಹೊರತಾದ ಮಾದರಿ. ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ನಗರ ಕೇಂದ್ರಿತವಾದರೆ, ಇಂಡಿವಿಜುವಲ್ ಹಳ್ಳಿ ಕೇಂದ್ರಿತ ಮಾದರಿ. ಬಹುತೇಕ ಅವುಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಆಕೃತಿಯೂ ಹಾಗೂ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೂ ಕೂಡಾ ಈ ನೆಲೆಯಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಇಂಡಿವಿಜುವಲ್ ಹಳ್ಳಿ ಕೇಂದ್ರದಿಂದ ಬಹುತೇಕ ಹಳ್ಳಿಯ, ಊಳಿಗಮಾನ್ಯೀಯ ಸ್ವರೂಪ ಅಥವಾ ಭಾರತೀಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದ ಗ್ರಾಮರೂಕ್ಷತೆಯ ವಿರುದ್ಧವಾದಂತಹ ಮಾದರಿ. ಭೂಮಿ ಪ್ರಶ್ನೆ, ಜಾತಿಯ ಆಚರಣೆ ಮತ್ತು ಊಳಿಗಮಾನ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಹೋರಾಟದ ಲೋಕವಾಗಿ ಅದು ನಮಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ **'ಸಂಪತ್ತಿಗೆ ಸವಾಲ್'** ಇಂತಹ ಒಂದು ಲೋಕವನ್ನು ಊಳಿಗಮಾನ್ಯೀಯ ದೊರೆಯ ವಿರುದ್ಧದ ಹೋರಾಟವನ್ನೂ ನಮ್ಮ ಮುಂದಿಡುತ್ತದೆ. ಆತ ಮಾಡುವಂತಹ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದಂತಹ ಶೋಷಣೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಈ ರೀತಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಮಾತನಾಡುತ್ತವೆ. ಇದೇ ಕುಟುಂಬವನ್ನೇ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರಿಸಿ, ಮನೆಯ ಅಧಿಕಾರದ ಸಾಂಸ್ಥಿಕತೆ ಮತ್ತು ಕೆಟ್ಟದಾದ ರೂಢಮೂಲವಾದ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಕೆಡುಕಿನ ವಿರುದ್ಧದ ಹೋರಾಟವನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಒಂದು ಕುಟುಂಬ ಕೇಂದ್ರಿತವಾದ, ಮನೆಯನ್ನೇ ನಿರಾಕರಿಸುವ ಅದು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಒಂದು ಅಧಿಕಾರಯುತ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಆಚರಣೆಗಳ ವಿರುದ್ಧ ನಡೆಯುವಂತಹ ಸಮರ ಅಥವಾ ಹೋರಾಟವಿದಾಗಿದೆ. ಬಹುಶಃ **'ಭೂಪತಿ ರಂಗ'** ಸಿನಿಮಾ ಈ ರೀತಿ ಮನೆಯೊಳಗಿನ ನಿರಂಕುಶತೆ ಮತ್ತು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಸಮರ ಸಾರುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕತೆ ಯಾವಾಗ ಪ್ರವೇಶವಾಯಿತು ಆಗ ಹಳ್ಳಿಯಿಂದ ನಗರದ ವಲಸೆ ಯಾವಾಗ ಆರಂಭವಾಯಿತೋ ಆಗ ವಲಸೆಯಿಂದ, ವಲಸೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪುರುಷ

ಮತ್ತು ಮಹಿಳೆಯ ಮೇಲೆ ಉಂಟಾಗುವ ಹಿಂಸೆ, ಶೋಷಣೆ ಕುರಿತು ಇದು ಮಾತನಾಡುತ್ತದೆ. ಆಗ ಶೋಷಣೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಸಂಗತಿಯ ವಿರುದ್ಧ ಸಮರ ಸಾರುವ ಮಾದರಿ ಇದು. ಒಂದು ನೆಲೆಯ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ, ಸಾಧಿಸುವಂತಹ ಸಂದರ್ಭದ ಮಾದರಿಯಾಗಿ ಇದು ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾಗುತ್ತದೆ, **ಬಹಾದ್ದೂರ್ ಗಂಡು** ಸಿನಿಮಾ ಈ ನೆಲೆಯದು.

ಆಧುನಿಕತೆಯ ಪ್ರವೇಶವಾದಾಗ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆ ಅದನ್ನು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ ಕೋಪವು ಕೂಡಾ ಯುವ ಆಕ್ರೋಶದ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾದರಿ. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಗೆ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕತೆ ಎಡತಾಕಿದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಕೋಪದ ಬಗೆಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಸಂಪ್ರದಾಯ ವರ್ಸಸ್ ಆಧುನಿಕತೆಯ ನಡುವಿನ ಜಟಾಪಟಿಯ ಮಾದರಿ. ಒಂದು ರೀತಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾದ, ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾದಂತಹ ಕೋಪದ ಸ್ವರೂಪ. **ಸಂಸ್ಕಾರ**ದ ಯುವಕ ಪ್ರಾಣೇಶಾಚಾರ್ಯ ಹಾಗೂ **ತಬ್ಬಲಿಯು ನೀನಾದೆ ಮಗನೆ** ಸಿನಿಮಾದ ಪ್ರೊಟಗನಿಸ್ಟ್ ಯುವಕ ಈ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧಿಕಾರ ಕೇಂದ್ರಗಳಂತಿರುವ ಜಾತೀಯ ಸಾಂಸ್ಥಿಕತೆಯನ್ನೂ ಅದರ ಮೇಲಿನ ಅಧಿಕಾರದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ, ಆಚರಣೆಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಅಧಿಕಾರಸ್ಥ ಮನೋನೆಲೆಯನ್ನು ಎದುರುಗೊಂಡ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವೈಚಾರಿಕ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯ ಕೇಂದ್ರತೆಯ ವಿರುದ್ಧದ ಕೋಪದ ಮಾದರಿಯಿದು. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ವೈಯುಕ್ತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ಆಂಗ್ಲ ಶಿಕ್ಷಣದ ಮೂಲಕ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಬುದ್ಧಿವಂತನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ ತನ್ನದೇ ಹಳ್ಳಿ ಮತ್ತು ಸಮುದಾಯದ ಕ್ಷುಲ್ಲಕ ಮತ್ತು ಅಮಾನವೀಯವೆಂದು ಕಾಣುವ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ, ಆಚರಣೆ ಮತ್ತು ನಂಬಿಕೆಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಸಿಡಿಯುವ ಕೋಪಾಗ್ನಿಯನ್ನು ತೋರುವ ಮಾದರಿಯಿದು. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಅಲನಹಳ್ಳಿಯವರ **'ಕಾಡು'** ಕೃತಿಯಾಧರಿಸಿ ರಚಿಸಿದ ಕಾಡು ಇದಕ್ಕೊಂದು ಮನೋಜ್ಞ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ. ವಿಜಿಲಾಂಟೆಯೆಂಬ ಮಾದರಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಸಮರ ಸಾರುವಂತಹ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿದೆ. ಅಂತ, ಸಾಹಸಸಿಂಹ, ಕೆರಳಿದ ಸಿಂಹ, **ಏಳು ಸುತ್ತಿನ ಕೋಟೆ** ಮುಂತಾದವು ಈ ಮಾದರಿಯವು. ಅಖಿಲ ಭಾರತೀಯ ನೆಲೆಯ ಪ್ರಮಾಣಬದ್ಧವಾದಂತಹ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಮಾದರಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಿರುವಂತದ್ದೂ ಕೂಡಾ ಇದೇ ನಮೂನೆಯಾಗಿದೆ. ನ್ಯಾಯ, ಸಮಾನತೆ ಮುಂತಾದ ಮಾನವೀಯ ಆಶಯ ಮತ್ತು ಕಳಕಳಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಮುಖ ಆದ್ಯತೆಯಾಗಿ ಇವುಗಳು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಮಾದರಿಯ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ವೈಯುಕ್ತಿಕ ಅಂತಸಾಕ್ಷಿ ಮತ್ತು ನೈತಿಕತೆಯು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧದ ನಡೆಸುವ ಹೋರಾಟ, ಮುಖಾಮುಖಿಯ ಮಾದರಿಯೂ ಕೂಡಾ ಇದಾಗಿದೆ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದು.

ಮೋಸಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ ಒಬ್ಬ ಪೋಲಿಸ್ ಅಧಿಕಾರಿಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲೇ ಮೊತ್ತ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ವಿನೂತನ ರೀತಿಯ ಕಥನಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವಂತಹ ಸಿನಿಮಾವೆಂದರೆ ಅಂತ. ಕಥೆಯನ್ನು ಒಂದು ರೀತಿ ಅನ್ಯಗ್ರಹ ಅಥವಾ ಲೋಕ, ದೇಶದಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತೆಂಬಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಪಲ್ಲಟಗಳನ್ನು **ಅಂತ** ಸಿನಿಮಾ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಜಗತ್ತಿನ ಮೇಲೆ ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅಂತ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವಂತಹ ಕಥೆಯಾಗಿದೆ. ಅಂಬರೀಷ್ ದ್ವಿಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ನಟಿಸಿದ್ದು, ಒಂದು ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಪೋಲಿಸ್ ಅಧಿಕಾರಿಯೂ, ಇನ್ನೊಂದು ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಂಡರ್‌ವರ್ಲ್ಡ್ ಠಕ್ಕನಾಗಿಯೂ ಅಭಿನಯಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಈ ಅಂತ ಎನ್ನುವ ಹೆಸರೇ ಠಕ್ಕನದು ಮತ್ತು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಉತ್ತರ ಭಾರತದ ಮೂಲದ್ದು. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕನ್ವರ್‌ಲಾಲ್ ಎಂಬ ಕೇಡಿಯೂ ಕೂಡಾ ಉತ್ತರಭಾರತದ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಹಾಗೂ ಕಾಳ ಸಂತೆಕೋರನನ್ನು ಹೋಲುವ ಪಾತ್ರವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅಂಡರ್‌ವರ್ಲ್ಡ್ ಡಾನ್‌ನ ಹೆಸರು ದಾವೂದ್. ಬಹುತೇಕ ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಗಿನ ಕಾಲದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ದಕ್ಷಿಣವು ಉತ್ತರದ ವಿರುದ್ಧ ಹಾಗೂ ಭಾರತದ ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧ ತೀಕ್ಷ್ಣವಾದ ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ನೀಡುವಂತಹ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ನಮಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ (ರಾಘವೇಂದ್ರ 2011:90). **ಅಂತ** ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಜನತಾಪಾರ್ಟಿಯ ವೈಫಲ್ಯ, ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಅತ್ಯಂತ ಖಡಕ್ ಆಗಿ ಮೂಡಿದಂತಹ ಒಂದು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ. ತುರ್ತುಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ಪರ್ಯಾಯ ಎನ್ನುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಜನತಾಪಕ್ಷ ಬಂತು. ಆದರೆ ಈಗ ಜನತಾ ಪಕ್ಷವೇ ಒಂದು ಹೇಯವಾದ ಅನುಭವವನ್ನು ಕಾಣಿಸಿತು. ಜನಸಾಮಾನ್ಯರು ಹತಾಶೆಯ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಲುಪಿದರು. ಹತಾಶೆಯಿಂದ ಕೊನೆಗೆ ಹೊಡಿ ಬಡಿ, ಹಿಂಸೆಯ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಆತ ಹಿಡಿದ. ಅಂತ ಈ ರೀತಿಯ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಭಿತ್ತಿಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದೆ. ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿಯ ಆಸೆ, ಈ ರೀತಿಯ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಯು ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಇರುವಂತದ್ದೇ ಆಗಿದೆ. ಇದನ್ನೇ ವಾಲ್ಟರ್ ಬೆಂಜಮಿನ್, 'ಎಸ್ತಟೈಸೇಶನ್ ಆಫ್ ಡೈಲಿ ಲೈಫ್' ಎಂದಿರುವುದು. ದೈನಂದಿನ ಮತ್ತು ನೈತಿಕ ಬದುಕೇ ಒಂದು ವಿದೀರ್ಣ ನೆಲೆಯ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕತೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಾಳಿತು. 'ಅಂತ'ದಂತಹ ಅನೇಕ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒಡಮೂಡಿದುವು. **ಮಿಸ್ಟರ್ ಇಂಡಿಯಾ** ಎನ್ನುವ ಸಿನಿಮಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಜನಸಾಮಾನ್ಯನ ದೈನ್ಯ, ಹತಾಶೆಯನ್ನು ಪರಿಹರಿಸುವ ನಾಯಕ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಬೇಕು. ಜನಸಾಮಾನ್ಯ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನೇ ಆ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಆವಾಹಿಸಿಕೊಂಡು ಅದರ ಜತೆ ಸುಖಿಸುತ್ತಾನೆ, ರತಿ ಮತ್ತು ಆತ್ಮರತಿಗಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ, ಸಂವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ದುರಿತ ಕಾಲದ ನಾಯಕರನ್ನು ಮತ್ತು ಅಂತಹ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಆಗಿನ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದರು.

'ಅಂತ' ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಬರೆದಂತಹ ಎಚ್.ಕೆ. ಅನಂತರಾಮ್ ಅವರು ಆಗಿನ ದಿನಪತ್ರಿಕೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಬಂದಂತಹ ವಿದ್ರೋಹ ಮತ್ತು ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರದ ಅಧಿಕಾರಿಯ ಬಗೆಗಿನ ವರದಿಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ರಚಿಸಿದ್ದರಂತೆ. ಅಂತದ ಅನೇಕ ಪಾತ್ರಗಳು ನೈಜವಾದ ಪಾತ್ರಗಳು, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಪಿ.ಜಿ. ಕರುಣಾಕರನ್ ಪಾತ್ರ ಗಮನಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಆತ ಈ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗಿದ್ದವನು. ಜನ ನೋಡಿದ ಅನುಭವಿಸಿದ ಘಟನೆಯು ಚಿತ್ರವಾಯಿತು ಮತ್ತು ಜನ ಅದನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಕುತೂಹಲದಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದರು. ಅಂತ ಚಿತ್ರವು ಸೆನ್ಸಾರ್ ಮಂಡಳಿಯ ಕೋಪಕ್ಕೂ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಅಂಬರೀಷ್ ಈ ಚಿತ್ರದ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡದ ರೋಷಾಕ್ರೋಶ ನಾಯಕ ಮತ್ತು ಮಾದರಿಯ ಬಹಳ ಜನಪ್ರಿಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾದರು. ಅಂತದ ಇಡೀ ಆವಿರ್ಭಾವ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅದು ಸಮಕಾಲೀನ ನೆಲೆಯಿಂದ ಹೇಗೆ ಮೂಡಿಬಂತು ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟ ಪ್ರಭಾಕರ್ ಅವರ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು,

> ಎಮರ್ಜನ್ಸಿ ಘೋಷಣೆ ಆದಾಗ ಕಠಿಣವಾದ ನಿಯಮಗಳು ಬಂದವು. ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಫೈಟ್ಸ್ ಕೂಡದೆಂದರು. ನೂರಾರು ಸಾಹಸ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಕೆಲಸವೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಕಠಿಣ ನಿಯಮದಿಂದಾಗಿ ಮನರಂಜನೆ ಹೋಗಿ ಗೋಳು ಕರೆಯ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಬಂದುವು. ಆಗ ಹುಟ್ಟಿದ ಜನತಾಪಕ್ಷ ಈ ರೀತಿಯ ನಿರ್ಬಂಧಗಳನ್ನು ಕೊಂಚ ಸಡಿಲಿಸಿತು. ಅದು ಬಹಳ ದಿನ ಉಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಒಳಜಗಳ, ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರ ಹೆಚ್ಚಾದ್ದರಿಂದ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಅನ್ಯಾಯವು ತುಂಬಿಕೊಂಡಿತು. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಹೀರೋ ಮುಖ್ಯನಾದ. ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಸೆದೆಬಡಿದು, ಸರಿಮಾಡುತ್ತಾನೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಅನ್ನುವ ಹಾಗೆ ಆತನನ್ನು ರೂಪಿಸಲಾಯಿತು. ಅದು ಪ್ರೀತಿಯ ಲೋಕ. ಆದರೂ ಜನರ ಮನಸ್ಸಿನ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಕ್ರಿಯೆಯ ರೂಪ ಈ ಹೀರೋ ಆಗುತ್ತಿದ್ದ. ಈ ರೀತಿ ಖಾಕಿ ಮತ್ತು ಖಾದಿಯು ಸಿನಿಮಾದೊಳಗೆ ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಬಂದಿತು. ಸಿ.ಐ.ಡಿ ಆಫೀಸರ್ ಮತ್ತು ಪೋಲಿಸ್ ಆಫೀಸರ್ ಖಡ್ಡಾಯವಾಗಿ ಸಿನಿಮಾದೊಳಗೆ ಸೇರ್ಪಡೆಗೊಂಡರು. ಇವು ಪ್ರೊಟೆಕ್ಟೆಡ್ ಫೇಸಸ್. ಅವು ದಾರಿ ತಪ್ಪಿದರೆ ಜನ ಸಹಿಸಲ್ಲ, ಅದನ್ನೇ ಟೀಕಿಸಿದಾಗ ಖುಷಿಪಡುತ್ತಾರೆ (ವಿಜಯಾ, ಸಿಂಗ್, ರಾವ್ 2001:260).

'ಅಂತ'ದ ನಂತರ ಬಂದ ಈ ರೀತಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಪೋಲಿಸ್ ಮತ್ತು ಸಿ.ಐ.ಡಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರಧಾನವಾದುವು. ಮಹಿಳಾ ಪೋಲೀಸ್ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಾಲಾಶ್ರೀ ಮೂಲಕ ಮಹಿಳೆ ಹಾಗೂ ಸಮಾಜದ ವಿಮೋಚನೆ ಹೊತ್ತು ರೂಪುಗೊಂಡವು. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯೂ ಕೂಡಾ ಸಿನಿಮಾ ರೂಪಣೆಯ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರಮುಖ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿತ್ತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಅಂತದ ಬಾಕ್ಸಾಫೀಸ್‌ನಿಂದ ಖುಷಿಗೊಂಡ ನಿರ್ಮಾಪಕರು 'ಅ' ಅಕ್ಷರದಿಂದ

ಆರಂಭವಾಗುವ ಅಂತದ ರೋಷಾವೇಶದ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸವುಳ್ಳ ಅನೇಕ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದರು. ನಂತರ ಇದರ ಓಟ ತೀವ್ರಗತಿಯನ್ನು ಪಡೆದು ಸುಮಾರು 2000 ಇಸವಿಯ ಹೊತ್ತಿಗೆ 150 ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ದಾಟಿತು.

***

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಮಾದರಿಯ ಸಿನಿಮಾವೆನಿಸಿದ ಅದು ಜಾಗತಿಕವಾಗಿ ಕೂಡಾ ಸಮಾಜವೊಂದು ಅತ್ಯಂತ ಕೆಡುಗಾಲದಲ್ಲಿರುವಾಗ, ಸಮಾಜೋ-ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ದುರಿತತೆಯ ಸ್ವರೂಪಗಳಾದ ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರ, ನಿರಂಕುಶತೆ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ನಿರ್ಬಂಧ, ಹಸಿವು, ನಿರುದ್ಯೋಗ ಮುಂತಾದ ಪ್ರತಿಫಲನಗಳಿಂದ ಉಂಟಾಯಿತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್‌ನಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒದಗಿ ಭಾರತದಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಇದು ಸುಮಾರು 1970ರ ತುರ್ತು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತಲೆ ದೋರಿತು. ಇಂದಿರಾಗಾಂಧಿಯವರ ಆಡಳಿತ, ವಾಕ್ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ದಮನ, ಅರಾಜಕತೆ ನಿರುದ್ಯೋಗ ಮುಂತಾದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಇದು ಕಾಣಿಸಿತು. ಅಮಿತಾಬ್ ಬಚ್ಚನ್ ಈ ರೀತಿಯ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಆಕ್ರೋಶ ಹೊತ್ತ ಯುವಕನ ಪಾತ್ರಗಳಿಂದ ನಿರ್ವಹಿಸಿ ನಿರೂಪಿಸಿದರು. ಅವರು ಜಂಝೀರ್‌ನಲ್ಲಿನ ವಿಜಯ್ ಪಾತ್ರ ಈ ರೀತಿಯ ಸಿನಿಮಾ ಜಾನ್ರಾದ ಒಂದು ಕರಗದ ರೂಪಕವಾಗಿ ಇಂದಿಗೂ ನಮಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಜಂಝೀರ್, ದೀವಾರ್, ಕೂಲೀ ಮತ್ತಿತರ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಮೂಲಕ ದೈನ್ಯದ, ಹತಭಾಗ್ಯ ಮತ್ತು ದು:ಖಿತ ಸಬಾಲ್ಟರ್ನ್ ಜನ ಮಾನಸವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿದರು. ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 1981ರಲ್ಲಿ ಬಂದ ಅಂಬರೀಷ್ ಅಭಿನಯದ ಅಂತ ಕನ್ನಡದ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ನಮೂನೆಯಾಯಿತು. ಅದರ ಹಿಂದೆ ಸಮಕಾಲೀನ ದೈನ್ಯ, ಹತಾಶೆ ಮತ್ತು ಇವುಗಳನ್ನು ಮೀರಿದ ಒಂದು ಅತಿಮಾನುಷತೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ನೋವನ್ನು ನಿವಾರಿಸಬಹುದಾದಂತಹ ಒಂದು ನೋವು ನಿವಾರಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಸಂಭವಿಸಿದುವು. ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಇವುಗಳು ಸಮಕಾಲೀನತೆ ಎಂಬ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನೂ ಅದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಮಾರುಕಟ್ಟೆ ನಿರೂಪಿಸಿದ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಚಹರೆ ಮತ್ತು ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಅನುಸಂಧಾನಿಸಿ ಪುರಸ್ಕರಿಸಿ ಜೈತ್ಯಯಾತ್ರೆಯನ್ನು ನಡೆಸಿದುವು.

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

1. ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಬಹುತೇಕ ಕಥನಗಳು ಹಾಗೂ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಮೇಲೆ ನಡೆದಿರುವಂತದ್ದೇನಿದೆ ಅವುಗಳು ಸುಮಾರು 1950ರಿಂದಲೇನೇ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತವೆ. ಸ್ವತಂತ್ರೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದ ಆದರ್ಶಮಯ ಮತ್ತು ಇತ್ಯಾತ್ಮಕ ನಾಯಕನ ಮಾದರಿಯ ಒಳಗೂ ಕೂಡಾ ಅವುಗಳು ಇಂತಹ ನಮೂನೆಗಳನ್ನು ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ವರ್ಧಿಯವರ ಅಧ್ಯಯನವು ಸಾಮಾನ್ಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ನಡೆಸಿದೆ.
2. ಜಂಝೀರ್, ದೀವಾರ್, ಕರ್ಣ ಮತ್ತು ಕೂಲಿಯು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಅವಧಿಯನ್ನು ವಿದ್ಯುಕ್ತವಾಗಿ ಚಾಲನೆಗೊಳಿಸಿತು. ಅಮಿತಾಬ್ ಇದರಿಂದ ಆಕ್ರೋಶದ ಹೀರೋ ಮಾದರಿಯ ಪ್ರಮಾಣಬದ್ಧ ಮಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಗಿಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡರು.
3. ಕನ್ನಡದ ಆಕ್ರೋಶ ಮತ್ತು ರೋಷದ ಮಾದರಿಯ ಸಿನಿಮಾವಾದ 'ಅಂತ'ವನ್ನು ರಾಜೇಂದ್ರಬಾಬು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದರು. ಇದು ಎಚ್.ಕೆ. ಅನಂತರಾಮ್ ಅವರ 'ಅಂತ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿತ್ತು.
4. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗ್ಯಾವಾಗ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕತೆ ಅಸ್ಥಿರತೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತೆ ಆವಾಗಲೆಲ್ಲಾ ಅಲ್ಲಿನ ಸೃಜನಶೀಲ ಮನಸ್ಸು ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಸಿನಿಮಾ ಕೂಡಾ ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಲ್ಲ. ಸುಮಾರು 2000ನೇ ಇಸವಿ ನಂತರ ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್ ಅನುಭವಿಸಿದ ಆರ್ಥಿಕ ಹಿಂಜರಿತಕ್ಕೆ ಕೂಡಾ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಅನೇಕ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಬಂದುವು. ಸುಮಾರು 2016ರಲ್ಲಿ ಬಿಡುಗಡೆಯಾದ ಅಲ್ಲಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಿರ್ದೇಶಕ ಕೆನ್ ಲೋಚ್‌ನ ಸಿನಿಮಾ **'ಐ ಡೇನಿಯಲ್ ಬ್ಲೇಕ್'** ಕೂಡಾ ಈ ತೆರನಾದುದು. ಅತ್ಯಂತ ಹರಿತವಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್‌ನ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಲಂಡನ್ ನಗರದಲ್ಲಿನ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ದೈನ್ಯವನ್ನು, ಹಸಿವು ಮತ್ತು ಬಡತನವನ್ನು ಈ ಸಿನಿಮಾ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ.
5. ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯ ಮತ್ತು ಬಹು ಆಕರ್ಷಕವಾದಂತಹ ಜಾನ್ರಾ ಅಥವಾ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿದೆ. ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಠ ನೆಲೆಯ ಭಾವುಕತೆ, ಸಂಗೀತ, ಬಣ್ಣ ಮತ್ತು ಅನನ್ಯವಾದ ಕ್ಲೈಮ್ಯಾಕ್ಸ್ ಇವುಗಳ ಕೆಲವು ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು. ಭಾರತದ ಮತ್ತು ಏಶ್ಯಾದ ಬಹುತೇಕ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತವೆ. ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾ ಪ್ರಕಾರ ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾಗಿರುವಷ್ಟೇ ವೈಚಾರಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.
6. ಸ್ವತಂತ್ರೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದ ಭಾರತದ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣದ ಸಾಮಾನ್ಯ ತಿಳುವಳಿಕೆಗಾಗಿ ನೋಡಿ:
   – ಇತಿಹಾಸಕಾರ ಬಿಪನ್ ಚಂದ್ರ ಅವರ **ಇಂಡಿಯಾ ಸಿನ್ಸ್ ಇಂಡಿಪೆಂಡೆನ್ಸ್**, 2008, ಪೆಂಗ್ವಿನ್ ಪಬ್ಲಿಕೇಶನ್, ನ್ಯೂಡೆಲ್ಲಿ.
   ತುರ್ತು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಬಗೆಗಿನ ನಿರ್ದಿಷ್ಠ ತಿಳುವಳಿಕೆಗಾಗಿ ಗಮನಿಸಿ,
   – ಕೂಮಿಕಪೂರ್, 2015, **ದಿ ಎಮರ್ಜನ್ಸಿ, ಎ ಪರ್ಸನಲ್ ಹಿಸ್ಟರಿ**, ಪೆಂಗ್ವಿನ್.
   – ಗ್ಯಾನ್ ಪ್ರಕಾಶ್, 2019, **ಎಮರ್ಜನ್ಸಿ ಕ್ರೋನಿಕಲ್ಸ್**, ಪ್ರಿನ್ಸ್‌ಟನ್ ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್.
   – ಬಿಪನ್ ಚಂದ್ರ, 2017, **ಇನ್ ದಿ ನೇಮ್ ಆಫ್ ಡೆಮಾಕ್ರಸಿ, ಜೆ.ಪಿ. ಮೂವ್‌ಮೆಂಟ್ ಆ್ಯಂಡ್ ದಿ ಎಮರ್ಜನ್ಸಿ**, ಪೆಂಗ್ವಿನ್.

7. ಅಮಿತಾಬ್ ಬಚ್ಚನ್ ಅವರ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕಾಗಿ ಮತ್ತು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಆತನ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಮೇಲಿನ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕಾಗಿ ನೋಡಿ:

   ಕೌಶಿಕ್ ಬ್ಯಾನರ್ಜಿ ಅವರ 'ಅಸ್ತೆಟಿಕ್ಸ್, ಹೈಬ್ರಿಡೈಶೇಶನ್ ಆ್ಯಂಡ್ ಕನ್‌ಸ್ಟ್ರಕ್ಶನ್ ಆಫ್ ರೋಗ್ ಮಸ್ಕುಲಿನಿಟೀಸ್ ಇನ್ ಶೋಲೆ ಆ್ಯಂಡ್ ದೀವಾರ್'.

   ರಂಜನಿ ಮಜುಂದಾರ್, 2000, **ಬಾಂಬೆ ಸಿನಿಮಾ: ಆನ್ ಆರ್ಕೈವ್ ಆಫ್ ದಿ ಸಿಟಿ,** ನ್ಯೂಡೆಲ್ಲಿ. ಪರ್ಮನೆಂಟ್ ಬ್ಲಾಕ್.

   ಚೋಪ್ರಾ ಎ, **ಶೋಲೆ, ದಿ ಮೇಕಿಂಗ್ ಆಫ್ ಎ ಕ್ಲಾಸಿಕ್**, ಪೆಂಗ್ವಿನ್.

8. ಫೀಚರ್ ಫಿಲ್ಮ್‌ಗಳಂತೆ ನಾನ್ ಫೀಚರ್ ಫಿಲ್ಮ್‌ಗಳೂ ಸಹ ಬಹಳ ಹರಿತವಾದ ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನೀಡಲು ಸಿದ್ಧ ಹಸ್ತವಾಗಿವೆ. ಭಾರತದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಡಾಕ್ಯುಮೆಂಟರಿ ಫಿಲ್ಮ್ ಮೇಕರ್ ಮತ್ತು ಆ್ಯಕ್ಟಿವಿಸ್ಟ್ ಆಗಿರುವ ಆನಂದ್ ಜಿ. ಪಟವರ್ಧನ್ ಅವರ ಡಾಕ್ಯುಮೆಂಟರಿಗಳು ಬಹುತೇಕ 1980ರ ದಶಕದ ನಗರದ ಸ್ಪೇಸ್ ಅನ್ನು ವಿಶೇಷ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕಿಳಿಸುತ್ತವೆ. **ಬಾಂಬೆ ಅವರ್ ಸಿಟಿ, ರಾಮ್ ಕೇ ನಾಮ್, ಜೈ ಭೀಮ್ ಕಾಮ್ರೇಡ್, ಪಿತಾ ಪುತ್ರ ಔರ್ ಧರ್ಮಯುದ್ಧ್** ಅಂತಹ ಪ್ರಮುಖ ಸಿನಿಮಾಗಳಾಗಿವೆ.

9. ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾದ ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ನೆಲೆಯ ಬಹುಮುಖ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಸುಧೀರ್ ಕಕ್ಕರ್ ಒಬ್ಬರು. ಆಶೀಷ್ ನಂದಿಯವರ ಬಹುತೇಕ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೆಲೆಯ ಅಧ್ಯಯನದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಮತ್ತು ಕುಮಾರ್ ಶಹಾನಿಯಂತಹ ಸಿನಿಮಾ ನಿರ್ದೇಶಕ ಮತ್ತು ವಿದ್ವಾಂಸ ಕೂಡಾ ಅವರ ಅರ್ಧನಾರೀಶ್ವರ ತತ್ವ ಮತ್ತು ಮಸ್ಕುಲಿನಿಟಿಯ ಸಾಪೇಕ್ಷತೆಯ ಯೋಚನೆಯನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾರೆ.

10. ಕನ್ನಡ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣದಲ್ಲಿ ಅರಸು ಯುಗ ಒಂದು ಸಮಾಜೋ-ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರ್ವಕಾಲ. ಇವರ ಕಾಲಕಳೆದು ಬಂದ ಜನತಾ ಸರ್ಕಾರ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಭಾರೀ ಭರವಸೆಯನ್ನು ನೀಡಿ ವಿಶ್ವಾಸವನ್ನು ತೋರಿತಾದರೂ ಕ್ರಮೇಣ ವಿಫಲತೆ ಮತ್ತು ನಿರಾಶೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿತು.

ಅಧ್ಯಾಯ–7

ಅಧ್ಯಾಯ 7

ಸಮಾರೋಪ

ಕನ್ನಡದ ಸಿನಿಮಾದ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಎನ್ನುವ ವಿದ್ಯಮಾನ ಅತ್ಯಂತ ಜಟಿಲವಾದುದು. ಈ ವಿಷಯವು ಇದರ ಕುರಿತ ಅನೇಕ ವೈವಿಧ್ಯದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ತಳಪಾಯಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಸ್ತರ, ಹಂತ ಹಾಗೂ ಅನುಭವಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಮೇಳೈಸಿದೆ. ಇದರ ವಿಷಯ ವಿಸ್ತಾರದ ಸ್ತರಗಳು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಒಂದರ ಮೇಲೊಂದು ಕುಳಿತು ಉಪಸ್ಥಾಪಿತವಾಗಿ ಹೊಸದೇ ಆದ ವಿದ್ಯಮಾನವನ್ನು ಕೂಡಾ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದೆ. ಇಂತಹ ಘನವಾದ ವಿಷಯವು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇದುವರೆಗೂ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ವಿವೇಚನೆಯ ಕುರಿತು ಎತ್ತದೇ ಇರುವಂತಹ ತಾತ್ವಿಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು, ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತುವಂತೆ ಮಾಡಿವೆ. ಬಹುಶ: ಅಂತಹ ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರವಾದ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವೆಂಬುದಿದೆಯೇ? ಎನ್ನುವುದು. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವೆಂಬುದು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಲ್ಪಟ್ಟ, ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪಿಸಿದಂತಹ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಅದು ಭಾರತೀಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೋರಾಟದ ಮೂಲಕ ಸಾಧಿತವಾದಂತಹ ಭಾರತವೆನ್ನುವ ರಾಷ್ಟ್ರಕ್ಕೆ ಅನುರೂಪವಾಗಿ, ಪೂರಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಒಂದು ನೆಲೆಯ ಅಧೀನ ಅಥವಾ ಉಪವೆಂಬಂತೆ ಕರೆದುಕೊಂಡಂತಹ "ಕನ್ನಡ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ"ಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಕಟ್ಟಿದಂತಹ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಕಲ್ಪಿತ ಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಅನುಭವವು ಅನೇಕ ಅನುಭವಜನ್ಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕ ತಕರಾರುಗಳನ್ನು ಕೂಡಾ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಹೊತ್ತಿನವರೆಗೂ ಒಂದು ಅಖಿಲ ಕರ್ನಾಟಕತ್ವದ ಭೂರಾಜಕೀಯವನ್ನು ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬಹುತ್ವವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಮತ್ತು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗಿಲ್ಲ. ಇನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವೆಂಬುದು ಬೆಂಗಳೂರು ಕೇಂದ್ರಿತ, ಹಳೇ ಮೈಸೂರು ಕೇಂದ್ರಿತ ರಾಜಕೀಯ ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕಸ್ಥ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ವಸ್ತು, ಕಥನ, ಭಾಷೆ, ದೃಶ್ಯೀಕರಣ, ವೇಷಭೂಷಣ, ವಿವಿಧ ಭೂದೃಶ್ಯದ ಮಾದರಿಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಕೂಡಾ ಮಂಡ್ಯ, ಮೈಸೂರು ಕೇಂದ್ರಿತವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದೆ. ಹಳೇ ಮೈಸೂರನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದ ರಾಜಕೀಯ ಭೂಭಾಗವನ್ನು ಇಂದಿಗೂ ಅದು ಒಳಗೊಂಡಿಲ್ಲ. ಕರ್ನಾಟಕದ ರಾಜಕೀಯ–ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಅಸಮಾನತೆಯ ರೂಪಕದಂತಿರುವ ಹೈದ್ರಾಬಾದ್ ಕರ್ನಾಟಕ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಹುಭಾಗಗಳು ಕನ್ನಡದ ಸಿನಿಮಾವೆಂಬ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ದಾಖಲಾಗದೇ ಉಳಿದಿವೆ. ಅವಜ್ಞೆಗೊಳಗಾಗಿವೆ. ಇಂತಹ ಪ್ರದೇಶ ಸಿನಿಮಾ ಸೇರಿದಂತೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಗೇಲಿ, ವಿಡಂಬನೆಯ ಮಾದರಿಯಂತೆ ಪರಿಣಮಿಸಿವೆ. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಮಂಗಳೂರು ಕನ್ನಡ, ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ ಕನ್ನಡ,

ಗುಲ್ಬರ್ಗಾ ಕನ್ನಡಗಳು ಮತ್ತು ಪ್ರದೇಶವು ಒಂದು ನೈಚ್ಯತೆಯ ಮತ್ತು ಅನ್ಯದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಬೆಂಗಳೂರು ಸೇರಿದಂತೆ ನಗರವೇನನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿದೆ ಅದು ಒಂದು ರೀತಿ ಯಜಮಾನಿಕೆಯ ನಿರೂಪಣೆ ಮತ್ತದರ ರಾಜಕಾರಣದ ಭಾಗವಾಗಿ ನಮೂದಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡಾ ಬೆಂಗಳೂರು–ಮೈಸೂರೇತರ ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು, ವಿಶ್ವವನ್ನು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಮನಗಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಕಥಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ರೀತಿಯ ಮೆಟಾನರೇಟಿವ್‌ಗಳ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರಪಂಚ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾ ಈ ಕೇಂದ್ರದ ಹೊರತಾದ ಅನ್ಯಕೇಂದ್ರಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಪರಿಧಿಗಳನ್ನು ಕೂಡಾ ಪ್ರಶ್ನೀಯವಾಗಿ ಅವಗಣನೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಒಂದು ರೀತಿ ರಾಷ್ಟ್ರ ನಿರೂಪಣೆಯ ಅನ್ಯಾಯವು ಹುಟ್ಟಿಸಿರುವ ವ್ರಣದಂತೆ, ಇಂತಹ ಅವಸ್ಥೆಯು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಬಹುಶಃ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದ ದೊಡ್ಡ ಮಿತಿಯಾಗಿಯೂ ಇದು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳು ಕಲ್ಪಿಸುವ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪಿಸಿದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತವೆ. ಅಂತಹ ಕಟ್ಟುವ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಒಂದು ಕೃತಕ ರಚನೆಯೆಂತಲೂ ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ.

ಭಾವಿಸಿದ ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಿನಿಮಾ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಹಾಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಬಿಕ್ಕಟ್ಟು ನಮಗೆದುರಾಗುವುದು ಕನ್ನಡದ ಸಿನಿಮಾದೊಳಗೆಯೇ ಒಂದು ಭಾಷಿಕ ಭೂಪ್ರದೇಶ ಅಥವಾ ಕಲ್ಚರಲ್ ಸ್ಕೇಪ್ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದಾದ ವಲಯದಲ್ಲಿ ಜರುಗಿ ತಮ್ಮನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ತುಳು, ಕೊಡಗು, ಬಂಜಾರಾ, ಕೊಂಕಣಿ ಮತ್ತು ಬ್ಯಾರಿ ಮುಂತಾದ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು. ಇವುಗಳು ತಮ್ಮನ್ನು ಸಂದರ್ಭೀಕರಿಸಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿಕೊಂಡು ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಯ ವಿಭಿನ್ನ ಆಯಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಕೇಳುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಗಮನಾರ್ಹವಾದವುಗಳು. ಇವುಗಳೂ ಕೂಡಾ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆ, ವರ್ತಮಾನ, ದಾಖಲೀಕರಣ ಮತ್ತು ಚರ್ಚೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಂಚಿಗೆ ಸರಿಯಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಯಜಮಾನಿಕೆಯ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದೆದುರು ಇವುಗಳು ಇನ್ನೂ ಕೂಡಾ ದೈನ್ಯದಿಂದ ಹೊರಬಂದಿಲ್ಲ. ಬೆಂಗಳೂರೇತರ ಕೇಂದ್ರದಿಂದ ಅವಜ್ಞೆಗೊಳಗಾದ ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ, ಗುಲಬರ್ಗಾದ ಹಾಗೆ ಈ ಭಾಷೆ, ಭೂಗೋಳ ಮತ್ತು ಇಲ್ಲಿನ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಅನ್ಯವಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಬಗೆಯ ವಿಡಂಬನೆಯ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಪ್ರದೇಶ ಮತ್ತು ಭಾಷಾಬದ್ಧ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಕಲ್ಪಿಸಿದ ಸಮುದಾಯೀಯ ಅಸ್ಮಿತೆಗಳು ಮತ್ತದರ ರಾಜಕಾರಣ ಹಾಗೂ ಅದು ಸಾಧಿಸಿದ ಧ್ರುವೀಕರಣ ಮತ್ತು ಒಟ್ಟಾರೆ ಅಂತಹ ಅಸ್ಮಿತೆಯ ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿತನ ಹಾಗೂ ಕೃತಕತೆಯು ಕೂಡಾ ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನಯೋಗ್ಯವಾಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕೊಡಗು ಸಿನಿಮಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಕೊಡಗು ಸಿನಿಮಾಗಳು ಅತ್ಯಂತ ತುರೀಯ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿದ ಕೊಡಗುನಾಡು ಮತ್ತು ಕೊಡವ ಸಮುದಾಯವೂ ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಮುತ್ತಿನ ಹಾರದಂತಹ ಸಿನಿಮಾ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನ, ಅಸ್ಖಲಿತ ಮತ್ತು ಪರಿಶುದ್ಧವಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿದ ವೀರ, ಶೂರ ಕೊಡವರು, ಕೊಡವ ಸಮುದಾಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಕೂಡಾ ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಇದೂ

ಕೂಡಾ ಆ ಕಾಲದ ಹತ್ತು ಹಲವು ಸಮಾಜೋ-ರಾಜಕೀಯ ಘಟನೆ ಮತ್ತು ವಿಚಾರಗಳಿಂದಲೂ ಪ್ರಚೋದಿತವಾಗಿತ್ತು. ಕನ್ನಡ ನಾಡು ನುಡಿಯು ಏಕರೂಪದಲ್ಲಿ ಶಿಥಿಲೀಕೃತಗೊಂಡು ನಾಡಾದ ಪ್ರಭಾವ ಇದರ ಮೇಲೆ ಸಾಕಷ್ಟಾಗಿತ್ತು. ಇದರ ಜತೆಗೆ ಸುಮಾರು 1990ರ ಜಾಗತೀಕೃತೋತ್ತರ ಭಾರತದ ಮಂಡಲ್ ಆಯೋಗ, ವಿ.ಪಿ. ಸಿಂಗ್ ಸರ್ಕಾರ, ಸಮುದಾಯ ಸಂಘಟನೆಗಳು ಹಾಗೂ ಜಾತಿ ಧ್ರುವೀಕರಣವೇ ಮೊದಲಾದ ಅಸ್ಮಿತೆಯ ರಾಜಕಾರಣ ವಿವಿಧ ವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಬಣ್ಣಗಳೂ ಕೂಡಾ ಇದರ ಹಿಂದಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಕೃತಕವಾಗಿ ಸಿದ್ಧಗೊಂಡು ಅವತಾರಗೈದ ಬಗೆಯನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಸೌಮ್ಯ ದೇಚಮ್ಮ ಹಾಗೂ ವಿಜಯ ಪೂಣಚ್ಚ ತಂಬಂಡ ಮೊದಲಾದವರು ನಮ್ಮ ಅರಿವಿಗೆ ತರುತ್ತಾರೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಡು ನುಡಿಯ ಸಂದರ್ಭದ ಸಿನಿಮಾತ್ಮಕ ಕಥನಗಳೂ ಕೂಡಾ ಇದೇ ರೀತಿಯ ಸಕ್ರಿಯ ಮತ್ತು ವಾಚ್ಯ ರಾಜಕಾರಣಕ್ಕೆ ಅನುರೂಪವಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಾ ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ತನ್ಮೂಲಕ ಎರಡೂ ವಲಯಗಳು ಕೂಡಾ ಪರಸ್ಪರ ತಮ್ಮನ್ನು ನ್ಯಾಯಬದ್ಧಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಂತಹ ನಡೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ವಿವೇಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿನ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಮುಖವಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಆರಂಭದ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ಅದರ ರಾಜಕೀಯ ವಿವೇಚನೆ. ನಾವು ಕಲ್ಪಿಸುವ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವೆಂಬ ಒಂದು ಭೂದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಖಡಾಖಂಡಿತವಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸಿ ಅದು ನಗರದ, ಆಧುನಿಕತೆಯ ಅಚಿನ ಚಟುವಟಿಕೆಯೆನ್ನುತ್ತಾ, ವಸಾಹತುಶಾಹೀ ಆಡಳಿತ, ಸೈನ್ಯ, ನಗರ ಯೋಜನೆ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದ ಹಾಗೆಯೇ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಕೂಡ ಬೆಂಗಳೂರಿನಂತಹ ಮೆಟ್ರೋಪಾಲಿಸ್‌ನ ಭರವಸೆಯ ಹಾಗೆಯೇ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ವಸಾಹತುಶಾಹೀ ಆಧುನಿಕತೆಯು ತಾನು ಹರಡಿಕೊಂಡು ಉಪಸ್ಥಾಪಿತವಾದಂತಹ ನಗರಗಳಲ್ಲೇ ಸಿನಿಮಾ ಅದರ ಕೂಸಾಗಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹೀ ಅವಳಿ ನಗರಗಳಾದ ಬೆಂಗಳೂರು ಮತ್ತು ಮೈಸೂರು ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಯಿತು. ಕನ್ನಡವೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸುವ, ಆದರೆ ಅದು ಅಕ್ಷರಶ: ಸತ್ಯವಲ್ಲದ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲೇ ಸಿನಿಮಾ ಮೊತ್ತಮೊದಲು ಪ್ರಕಟಿತವಾಯಿತು. ಈಗಿನ ಕಬ್ಬನ್‌ಪಾರ್ಕ್ ಹತ್ತಿರದ ಕಬ್ಬನ್‌ರೂಮ್‌ನಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಪ್ರದರ್ಶನಕಾರ ವಿಲಿಯಮ್ಸ್‌ನ್ ಮದ್ರಾಸ್‌ನಿಂದ ಬಂದು ಸಿಂಗಲ್ ರೀಲ್‌ಗಳಲ್ಲಿದ್ದಂತಹ ಅನೇಕ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ. ಅಂದರೆ ಮೈಸೂರು ಅಥವಾ ಹಳೆ ಮೈಸೂರು ಅಥವಾ ಬೆಂಗಳೂರು ಮೈಸೂರು ಕೇಂದ್ರಿತ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲೋನಿಯಲ್ ಅವಕಾಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಹುಟ್ಟಿತೆಂಬುದು ಇದರಿಂದ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ. ಸುಮಾರು 1920ರ ದಶಕದಲ್ಲಿನ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪೆನಿಯ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಂದ ಉಂಟಾದಂತಹ ಮೂಕಿ ಚಿತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ಮುಂಚಿದ್ದ ಮತ್ತು ಗುಬ್ಬಿ ಯುಗವನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದಂತಹ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ಪೂರ್ವ ಸಿನಿಮಾ ಪರಂಪರೆಯೇನಿದೆ

ಅವುಗಳು ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಇಂತಹ ಅನುಭವಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದುವು. ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಬಹುತೇಕ ಕೋಶಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಆದ್ಯ ಅವಧಿಯು ಆದ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಇದು ಆರಂಭದ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸಿಗೆ ಸಂಕಟವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಎರಡು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಅವಧಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದಂತಹ ಸಿನಿಮಾವೆಂಬ ಅನುಭವವು ಕಾಲನಿಗಳಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕವಾಗಿ ಹುಟ್ಟುವ ಸಂದರ್ಭದ ಹಿಂದು ಮುಂದು ಹಾಗೂ ಅದರೊಂದಿಗಿನ ರಾಜಕೀಯ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ನಮಗೆ ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ವಸಾಹತುಶಾಹೀ ಆಧುನಿಕ ವಿದ್ಯಮಾನವೊಂದು. ಭಾರತೀಯ ಕಾಲದೇಶದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕನ್ನಡವೆಂದು ಭಾವಿಸುವ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಗತಿ ಮತ್ತು ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿತೆನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಜಾಗತಿಕವಾಗಿ ಇಂತಹ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ ಚರ್ಚೆಯು ಸುಮಾರು 1990ರಿಂದ ಬಹಳ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಆರಂಭವಾದ ನಂತರ ಆರಂಭ ಸಿನಿಮಾದ ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ಟಾಂ ಗನ್ನಿಂಗ್, ಡೇವಿಡ್ ಬೋರ್ಡ್‌ವೆಲ್, ಟಾಂ ರೈಸ್ ಮುಂತಾದವರು ಆಲೋಚಿಸಿದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗುವ ಈ ಹೊತ್ತಿನ ನಗರಸ್ಥ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದೇ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಟೀಫನ್ ಪಟ್ನಾಂ ಹಸ್ ಆಲೋಚಿಸುವ ಹಾಗೆ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಮದ್ರಾಸಿನಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ತಾನು ಕಲೋನಿಯಲ್ ಸ್ಪೇಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಏಳಿಗೆಯನ್ನು ಕಂಡ ರೀತಿಯ ವಿವರಣೆಯ ವಿಸ್ತರಣೆಯಾಗಿಯೇ ಕನ್ನಡದ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ನೋಡಬಹುದಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನೂ ನಾವು ಈ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಗನ್ನಿಂಗ್‌ನ ಸಿದ್ಧಾಂತವಾದ 'ಆಕರ್ಷಣೆಯ ಸಿನಿಮಾ'ದ ಮೂಲಕ ಆರಂಭದ ಗುಬ್ಬಿ ಸಿನಿಮಾಗಳು, ಉಳಿದ ಕಂಪೆನಿಗಳ ಸರಿಸುಮಾರು 90ಕ್ಕೂ ಆಸುಪಾಸಿನ ಮೂಕಿಚಿತ್ರಗಳು, ಟೂರಿಂಗ್ ಟಾಕೀಸ್‌ಗಳ ಸಿನಿಮಾ ಕಥಾನಕಗಳನ್ನು ಹೊಸ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಬೆಂಗಳೂರು ಮತ್ತು ಮೈಸೂರು ನಗರಸ್ಥ ವಿನ್ಯಾಸ, ಮತ್ತವುಗಳು ಹೊಂದಿದ್ದ ಸಿನಿಮಾಗಳ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ರಾಜಕಾರಣ, ಮಾರುಕಟ್ಟೆ ಮತ್ತು ಆಕರ್ಷಣೆಯ ಕಾರ್ಯಕಾರಣತೆಯನ್ನು ಕೂಡಾ ಹೊಸ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರು ಕೇಂದ್ರಿತ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವು ಹೇಗೆ ಒಂದು ಉದ್ಯಮವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವ ಹಿಂದಿನ ಅಡ್ಡಿ ಆತಂಕ, ವಿಪುಲ ಅವಕಾಶಗಳ ಕುರಿತೂ ಕೂಡಾ ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಜಾಗತಿಕವಾದ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾದ ಚರ್ಚೆಯು ಅದರ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದಂತಹ ರಾಜಕೀಯ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರೌಢವಾಗಿ ಪಟ್ಟಿಮಾಡಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವೀರಚಂದ ಧರ್ಮ್‌ಸೇ, ಸುರೇಶ್ ಛಾಬ್ರಿಯಾ, ಕೌಶಿಕ್ ಭಾಮಿಕ್ ಆಶಿಷ್ ರಾಜ್ಯಾಧ್ಯಕ್ಷ ಮುಂತಾದವರ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಮಾರುಕಟ್ಟೆ ಮತ್ತು ವಾಣಿಜ್ಯ ವ್ಯವಹಾರದ ನಿಕಟ ಸಂಪರ್ಕ ಮತ್ತು

ಸಂಲಗ್ನೀಯತೆಯು ಅಂತಹ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ಒಂದು ಉದ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು ಎನ್ನುವಂತಹ ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಕನ್ನಡದ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ವಿವೇಚನೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಬಲ್ಲದು. ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಚರ್ಚೆಯೂ ಕೂಡಾ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದುದು.

ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕತೆಗಳೆಂಬ ಅವಳಿ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಬಹುಶ: ಆಧುನಿಕ ವಿಶ್ವದ ಪ್ರಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾದಂತಹ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಹಾಗೂ ಅನುಭವಗಳಾಗಿವೆ. ಇವೆರಡು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದಂತಹ ಅನೇಕ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಸಮಕಾಲೀನ ಜಾಗತಿಕ ಬಿಕ್ಕಟುಗಳಿಗೆ ಇವುಗಳೇ ಕಾರಣವೆಂದು ಬಗೆಯುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದಾಗ್ಯೂ ಭಾರತದಂತಹ ಸಮಾಜಗಳಿಗೆ ಅಥವಾ ಏಶ್ಯಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಇವುಗಳು ಪ್ರವೇಶ ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದು ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯ ಮೂಲಕ. ಭಾರತದಂತಹ ಕಾಲನಿಯ ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯ ಬದುಕಿನಲ್ಲು ಕೂಡಾ ಇವೆರಡೂ ಅಗಾಧವಾದ ಪರಿಣಾಮ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿದುವು. ಅವುಗಳು ಧನಾತ್ಮಕವಾದ ಪರಿಣಾಮದಷ್ಟೇ ಋಣಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನೂ ಮೂಡಿಸಿದುವು. ಭಾರತ, ಏಶ್ಯಾ, ಆಫ್ರಿಕಾದಂತಹ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿನ ಅವುಗಳ ರೂಕ್ಷತೆಯ ಹೊರತಾಗಿಯೂ ಕೂಡಾ ಹಲವು ಸ್ತರಗಳ ವಿಚ್ಛಿದ್ರತೆಯನ್ನು ಅವು ಮೂಡಿಸಿದುವು. ಸಿನಿಮಾ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಪ್ರಬಲವಾದ ಭಾಗವೇ ಆಗಿ ಆಧುನಿಕತೆಗೆ ಹಾಗೂ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದುವು. ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವೆಂಬ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಪೂರಕವಾಗಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿತು. ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ ಉಳಿದ ಭಾಷಿಕ–ರಾಷ್ಟ್ರಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತೆಲುಗು ತಮಿಳು ನೀಡಿದ ತಿಲ ಮಾತ್ರದಷ್ಟು ನಿರಾಕರಣೆ ಮತ್ತು ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ಕೂಡಾ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ನಡೆಸಲಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಭರಪೂರವಾಗಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿ ಅಪ್ಪಿಕೊಂಡವು. ತೆಲುಗು ತಮಿಳು ಸಿನಿಮಾ ಅಖಿಲಭಾರತಾತ್ಮಕ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿ, ಆತ್ಯಂತಿಕವಾದಂತಹ ತೆಲುಗು–ತಮಿಳು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದುವು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಬಹುಶಃ ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಂತರ ತಾರಾ ರಾಜಕಾರಣವು ಭಾಷಿಕ ಮತ್ತು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕತೆಯ ಮೇಲೆ ತಲೆದೋರಿತು. ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ಮಾತ್ರ ಇಂತಹ ಯಾವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ನಡೆಸಲಿಲ್ಲ.

ಬಹುಶ: ಭಾರತದ ಬಹುತೇಕ ಭಾಷಾ–ಪ್ರದೇಶೀಯ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಹಾಗೆ ಆಧುನಿಕತೆಗೆ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಸಹಜ ಮತ್ತು ತೀಕ್ಷ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿತು. ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯ ಮತ್ತು ಜನಪ್ರಿಯೇತರವಾದ ಎರಡೂ ಬಗೆಗಳೂ ಕೂಡಾ ಇಂತಹ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನೀಡಿದುವು. ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇ, ರಿತ್ವಿಕ್ ಘಟಕ್‌ರ ಸಿನಿಮಾಗಳಂತೆ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ರೈಲು, ಟೆಲಿಗ್ರಾಫ್, ಅಂಚೆ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಬೆರಗಿನ, ಕುತೂಹಲದ, ಸ್ವೀಕೃತಿಯ, ಸಂಘರ್ಷ ಮತ್ತು ನಿರಾಕರಣೆಯ ಆಧುನಿಕತೆಯ

ವ್ಯಾಕರಣಗಳಾಗಿ ಸಂಭವಿಸಿದುವು. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಭೌತಿಕತೆಯಂತೆಯೇ ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕತೆಯ ಜಟಾಪಟಿಯೂ ಕೂಡಾ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕುಟುಂಬ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕತೆಯು ಅನೇಕ ಸಿನಿಮಾತ್ಮಕ ಕಥನಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಬಿ.ಆರ್.ಪಂತುಲು ಅವರು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಸ್ಕೂಲ್ ಮಾಸ್ಟರ್ ಸಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಮೌಲ್ಯ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ನಡುವಿನ ಒಂದು ದಟ್ಟ ಸಂಘರ್ಷ ಮತ್ತು ಮುಖಾಮುಖಿಯನ್ನು ನಮ್ಮೆದುರಿಡುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಮೌಲ್ಯ ಸಂಘರ್ಷಗಳೇ ಬಹುತೇಕ ಅಂತಹ ಕಥನಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲು ಇದ್ದಂತಹ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳಾಗಿ ನಮಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಸಂಘರ್ಷವು, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಬಂದಂತಹ ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಅಧಿಕಾರ ಮೂಲಗಳು ವಿಘಟಿತವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಆತಂಕದಿಂದ ಉಂಟಾದಂತಹ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಮೂಡಿಬಂದಂತಾಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಸ್ಕೂಲ್ ಮಾಸ್ಟರ್‌ನಲ್ಲಿ ಏನಿದೆ ಅದು ಹಳೆಯ ಗುರು ಅಥವಾ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಗುರುವಿನ ಘನತೆ, ಸಾಂಸ್ಥಿಕತೆಯನ್ನು ಅದರ ಆತ್ಯಂತಿಕತೆಯನ್ನು ಆಧುನಿಕವಾದ ಮೌಲ್ಯವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಎಡತಾಕಿ ಮುಖಾಮುಖಿ ಅಥವಾ ಸಂಘರ್ಷ ಸಾಧಿಸಿ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಒಂದು ನೆಲೆಯ ದೈನ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬಂದಿಳಿಯುವುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಬಹುಶ: ಈ ಕಾಲದ ಬಹುತೇಕ ಸಿನಿಮಾತ್ಮಕ ಕಥನಗಳು ಅಧಿಕಾರ ವಿಘಟನೆಯ ಸುತ್ತ ನೆರೆದುವು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ನೆಲೆಯ ಹಾಗೂ ಅದು ವಿಸ್ತರಿಸಿದ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಸ್ವರೂಪವು ವಿಘಟಿತಗೊಂಡ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಿದುವು. ಸುಮಾರು 1940–1950ರ ದಶಕದ ಹೊಸ ರಾಷ್ಟ್ರ ಮತ್ತು ನೆಹರೂರಂತಹ ಪ್ರಖರ ಸಮಾಜವಾದೀ ನಾಯಕನ ದೃಷ್ಟಿ–ಧೋರಣೆಗಳು ಅಖಿಲ ಭಾರತಾತ್ಮಕವಾದ ರಾಷ್ಟ್ರ ಅಥವಾ ಒಕ್ಕೂಟದ ಜತೆಜತೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷಾವಾರುತನದ ಮೇಲೆ ರೂಪುಗೊಂಡಂತಹ ಉಪರಾಷ್ಟ್ರಗಳೆಂದು ತಪ್ಪಾಗಿ ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದ ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲೂ ಮುಗುಮ್ಮಾಗಿ ನೆಲೆ ಕಂಡು ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದುವು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಮತ್ತು ಆಚರಣೆಯ ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆಯು ಅಂದಿನ ಸಮಾಜದ ಭೌತಿಕತೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿತು. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ವೈಚಾರಿಕತೆಗಿಂತ ಹೊರತಾದ ಅವೈಚಾರಿಕ, ಜಾತೀಯ, ಊಳಿಗಮಾನ್ಯೀಯ ಮತ್ತು ಸ್ತ್ರೀಘನತೆಗೆ ವಿರೋಧದ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿನ ಕಥಾನಕಗಳೂ ಕೂಡಾ ಬೇಕಷ್ಟಿದ್ದುವು. ಆಧುನಿಕತೆಯ ಬಗೆಗೆ ಅನುಮಾನವನ್ನು ತಾಳಿ, ಅದನ್ನು ಸಾರಾಸಗಟಾಗಿ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಅತಿಯಾದ ಊಳಿಗಮಾನ್ಯೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ವಿಜಯಿಸಿದ ಕಥನಗಳೂ ಇದ್ದುವು. ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ತೀವ್ರತೆರನಾದ ಪ್ರಭಾವ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದಂತಹ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಜತೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಸಂಧಾನಿಸುವ ಮಾದರಿಗಳೂ ಕೂಡಾ ಕಂಡು ಬಂದುವು. ಅಧಿಕಾರ ವಿಘಟನೆಯನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಅತೀ ಹೆಚ್ಚು ನಡೆಸಿದ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಅದು ಆಧುನಿಕತೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ

ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಬಹಳ ವಿರಳ. ಇವುಗಳು ಬಹುಶ: ನಡೆದರೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಬಗೆಯ ವಿವೇಕ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದ ಬಗೆಗಿನ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಖಡಾಖಂಡಿತವಾಗಿ ಮೂಡಿಬರುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡದ ಸಿನಿಮಾ ಅಧ್ಯಯನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಗಳಿಗೆ ಸಿದ್ಧಾಂತವೆಂಬುದಿದೆಯೇ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬಹಳ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸಿಯೊಬ್ಬನನ್ನು ಕಾಡುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬುದಿದೆಯೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಇದು ಒದಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರಿದು ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾವೆಂಬುದಿದೆಯೇ ? ಅಥವಾ ಭಾರತೀಯ ಚಿಂತನಾ ಕ್ರಮವೊಂದಿದೇಯೇ, ಸಿನಿಮಾವೊಂದಿದೆಯೇ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯವರೆಗೂ ವಿಸ್ತರಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರರೂಪಿಯಾಗಿ ಭಾರತದ ಒಳಗೆ ಹಲವು ಭಾರತವಿದೆ, ಕರ್ನಾಟಕದ ಒಳಗೆ ಹಲವು ಕರ್ನಾಟಕವಿದೆ, ಹಲವು ಸಿನಿಮಾಗಳಿವೆ, ಹಲವು ರೀತಿಯ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ನೆಲೆಯಿದೆ ಎಂದೇ ಅರ್ಥೈಸಬೇಕಿದೆ. ಕನ್ನಡದ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ಸಿದ್ಧಾಂತವೆಂದರೆ ಇದೇ ಮತ್ತು ಅದು ಸತ್ಯ ಎಂದು ಏನನ್ನೋ ಹೇಳಿ, ಅದಕ್ಕೆ ತೀರಾ ವಿರುದ್ಧವಾದುದನ್ನು ಅಂತಹ ಸತ್ಯದ ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಹೊಡೆದಂತೆ ಹೇಳಬಹುದು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇವೆರಡು ಸ್ವರೂಪಗಳ ನಿರಚನೀಯ ಮತ್ತು ಬಹುತ್ವೀಯ ಉತ್ತರವೊಂದನ್ನು ನಾವು ಪಡೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಹಾಗೂ ಪಡೆಯುತ್ತೇವೆ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬುದು ಒಂದು ರೀತಿಯ ರಚನೆ. ಇದು ಏಕಮುಖದ, ರೂಪದ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವೆಂಬುದು ಒಂದು ಬಹುನೆಲೆಯ, ಶತಾವತಾರದ ವೈವಿಧ್ಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿ ಇದು ಬಹಳ ಗಂಭೀರವಾದ ಉತ್ತರವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಅಸಮ್ಮತಿ ಮತ್ತು ವಿಷಯ ಭೇದವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿರುವಂತದ್ದು. ಸಿನಿಮಾಗಳ ಸಿದ್ಧಾಂತವೂ, ಅದರ ಚರ್ಚೆಯೂ ಕೂಡಾ ರಷ್ಯಾದ ನಿರ್ದೇಶಕ ಐಸಿನ್‌ಸ್ಟೀನ್‌ನಿಂದಲೋ, ಅಮೇರಿಕಾದ ನಿರ್ದೇಶಕ ಮತ್ತು ಸಿನಿ ತತ್ವಕಾರ ಡಿ.ಡಬ್ಲ್ಯೂ. ಗ್ರಿಫಿತ್‌ನಿಂದಲೋ ಅಥವಾ ಬಾಝಿನ್, ಮನ್‌ಸ್ಟರ್‌ಬರ್ಗ್ ಡೇವಿಡ್ ಬೋರ್ಡ್‌ವೆಲ್, ರಾಬರ್ಟ್ ಸ್ಟಾಮ್, ಮತ್ತು ಟಾಂ ಗನ್ನಿಂಗ್‌ವರೆಗೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಹಲವು ಮಜಲುಗಳಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಆರಂಭದ ಕೋಶಕಾರರಿಂದ ಹಿಡಿದು ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರೀಯ, ಮನ:ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ, ಚಾರಿತ್ರಿಕ ನೆಲೆಯ ಹಾಗೂ ಇತ್ತೀಚಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನದವರೆಗೆ ವಿಸ್ತರಿಸಿದ ಸಿದ್ಧಾಂತಿಗಳ ವೈವಿಧ್ಯದ ಹರಹನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಒಂದು ವಾದವು ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಪ್ರತೀ ವಾದವು ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರತಿವಾದವನ್ನು ಹೊಂದಿ ಅತ್ಯಂತ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾದ ಗತಿಶೀಲತೆಯನ್ನು ಕೂಡಾ ಸಾಧಿಸಿದೆ. ಸುಧೀರ್ ಕಕ್ಕರ್ ಮತ್ತಿತರರು ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಿದ ಮನ:ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೆಲೆಯ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ 'ಸಿನಿಮಾವೆಂಬ ಜಾನಪದ' ಎನ್ನುವ ತತ್ವವನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದಂತಹ ಆಶೀಶ್ ನಂದಿಯಂತವರ ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾದಂತಹ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ–ಆಕಾಂಕ್ಷೆ–ಉದ್ದಿಮೆ ಕೇಂದ್ರಿತವಾದಂತಹ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ

ಅಧ್ಯಯನದ ಪ್ರಮೇಯಗಳವರೆಗೆ ದಿಗ್ದಿಗಂತವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ ಹಾಗೂ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಮಂಡನೆಗಳನ್ನು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಮಂಡಿಸಿವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಮೂಲಕ ಕೂಡಾ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದರೂ ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಏಕರೂಪವಾದುದೇನಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಅರಿವಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದಾಗ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಎನ್ನುವ ಶಬ್ದವೇ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡಿದ್ದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದೀಯ ಚಿಂತನಾಕ್ರಮವು ಜಗತ್ತಿಗೆ ತನ್ನ ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಪಡೆದಾಗ. ಜ್ಞಾನಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನೇ ಅತ್ಯಂತ ಗಣನೀಯವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿಸಿದಂತಹ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ ತಾನು ವರ್ಗ ಸಂಘರ್ಷ ಹಾಗೂ ಆರ್ಥಿಕ ನಿಯತಿವಾದದ ಮೂಲಕ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವೆನ್ನುವ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷವನ್ನು ಒರೆಗೆ ಹಚ್ಚಿದರೂ ಕೂಡಾ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದೀಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಏಕರೂಪದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ನ ಪ್ರಮೇಯಗಳನ್ನು ಸುಧಾರಿಸಿದ ಅಂಟೋನಿಯೋ ಗ್ರಾಂಶಿಯಿಂದ ಹಿಡಿದು ಸುಮಾರು 1980ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವನ್ನು ಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ಹಚ್ಚಿ ಸುಧಾರಣೆಯನ್ನಲ್ಲಿ ಆಗ್ರಹಿಸಿದ ಫ್ರಾಂಕ್‌ಫರ್ಟ್ ಸ್ಕೂಲ್‌ವರೆಗೆ ಅನ್ಯಾನ್ಯ ಅವತಾರ ಮತ್ತು ಆವೃತ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಚಿಂತನಾಕ್ರಮ ಆರಂಭವಾದ ಮೇಲಂತೂ ಡೆರಿಡಾ, ಸಯೀದ್, ಫುಕೋ, ರೋಲಾ ಬಾರ್ತ್ ಆದಿಗಳು ಅತ್ಯಂತ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಮತ್ತು ಸಂವಾದಶೀಲೀಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಚಿಂತನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಎನ್ನುವ ಪದ, ಅರ್ಥಸಾಧ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿ ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಅಂದರೆ ಇಂತಹ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಕೆಯು ಗತಿಶೀಲ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿದಿದೆ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ಒಂದು ರೀತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ವಿವೇಚನೆಯು ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ಅನಂತ ಸಾಧ್ಯತೆಯಾಗಿಯೂ ಕೂಡಾ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಆದರೆ ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಭಾರತದ ಸಿನಿಮಾ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನ (ಕಲ್ಚರಲ್ ಸ್ಟಡೀಸ್)ದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮತ್ತು ಪರಿಕರಗಳು ಸಿನಿಮಾ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಭಾಷ್ಯವನ್ನು ಬರೆದಿವೆ. ಇದುವರೆಗೂ ಬಹಳ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸದಿರುವಂತಹ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಅವುಗಳು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಒಳಗೊಂಡು ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಇದುವರೆಗೂ ಪರಿಧಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸಿವೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಬಹಳ ವಿಶಾಲವಾದ ತೀರಿದ ಒಂದು ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯ ಮೂಲಕ ಸಿನಿಮಾದ ಉದ್ಯಮವನ್ನು ನೋಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಅವು ನಡೆಸಿದೆ. ಭಾರತದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ, ಮೆಲೋಡ್ರಮಾಟಿಕ್, ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಎನ್ನುವ ಪದಪಂಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಅವುಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿ ಒಂದು ರೀತಿ ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾದ ಒಂದು ಸಾರ್ವಭೌಮ ಸ್ಥಿತಿಯಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿವೆ. ಬಹುಶಃ ರವಿ ವಾಸುದೇವನ್, ಮಾಧವ ಪ್ರಸಾದ್, ಮ್ಯೊನಕ್ ಬಿಶ್ವಾಸ್, ತೇಜಸ್ವಿನೀ ನಿರಂಜನಾ, ವಿವೇಕ್ ಧಾರೇಶ್ವರ್, ಎಸ್.ವಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸ್ ಮೊದಲಾದ ವಿದ್ವಾಂಸರ ದಂಡು ಇಂತಹ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಕೇಂದ್ರಿತ ಕರೆಯಾಗಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಒಂದು ಆಕಾಂಕ್ಷೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಹೇಗೆ ಒದಗಿತು ಎಂಬ ಅಧ್ಯಯನಗಳನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿವೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳು ಕನ್ನಡ ಸೇರಿದಂತೆ ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತವೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಪ್ರೇರಿತ ಉದ್ಯಮವೆಂದು ಬಗೆದಿರುವುದು. ಬಹುಶಃ ಕನ್ನಡ

ಸಿನಿಮಾದ ಅಧ್ಯಯನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾಗುತ್ತದೆ. ಸುಮಾರು 1934ರಿಂದ ಆರಂಭಗೊಂಡ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯೇನಿದೆ ಅದನ್ನು ಬಹುಶ: ಮೇಲಿನ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾದರಿ ಮತ್ತು ಹತ್ಯಾರುಗಳಿಂದ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದರೆ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತಹ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಹಾಗೂ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕತೆಯ ಕುರಿತು ಕೆಲವೇ ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನಾದರೂ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿ ಎತ್ತಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಭಾರತೀಯ ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಕುರಿತ ಅನೇಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಆದರೆ ಅಂತಹ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಏಕಪಕ್ಷೀಯವಾದ ಏಕರೂಪದ ತೀರ್ಮಾನಗಳು ಹಾಗೂ ಒಮ್ಮತದ ಸಹಮತವು ಈ ಕುರಿತಂತೆ ರೂಪುಗೊಂಡಿಲ್ಲ. ಈ ರೀತಿಯ ಅಸಹಮತವೂ ಕೂಡಾ ಭಾರತ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಕುರಿತಂತೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗಳನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳಲು ಕಾರಣವಾಗಿವೆ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಡೆದಂತಹ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನಿಸಿದ್ದು, ಬಹಳ ಕಡಿಮೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಕುರಿತು ಬಹಳ ಗಂಭೀರವಾದ ಅಧ್ಯಯನವೇ ಕಡಿಮೆ. ಬಹುಶ: ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಕೇಂದ್ರದ ಸುತ್ತ ನಡೆಯಬೇಕಾದ ಅಧ್ಯಯನದ ಹರಹು ಸಾಕಷ್ಟಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಒಂದು ಉದ್ಯಮವಾಗಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾದಂತಹ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಅಂತಹ ಉದ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಧಿ ನಿಷೇಧಗಳು ಸಿನಿಮಾದ ಕುರಿತು ಇದ್ದುದ್ದಾಗ್ಯೂ ತೊಡಗಿಕೊಂಡ ಸಮುದಾಯಗಳ ಬಗೆಗೆ, ಅದರ ಸೋಸಿಯಾಲಜಿಯ ಬಗೆಗೆ ಕೂಡಾ ಸಾಕಷ್ಟು ಅಧ್ಯಯನಗಳಾಗಬೇಕಿವೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಣಿಕ ಸಮುದಾಯಗಳು ರಂಗಭೂಮಿ, ನೃತ್ಯ, ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತಿತರ ಸೃಜನಶೀಲ ಆಯಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿದ್ದುವು. ವ್ಯಾಪಾರಿಗರ ಮುಖ್ಯವಾದ ಮನೋಲಹರಿ ಮತ್ತು ಸ್ವಭಾವವೇ ನಿರ್ಭಿಡೆ. ಇಂತಹ ಸ್ವಭಾವವು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾದ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಮುಂಚೂಣಿಯನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಕಲ್ಕತ್ತಾ, ಲಾಹೋರ್, ಮುಂಬೈ ಮುಂತಾದ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ವಾಣಿಜ್ಯ ಮತ್ತು ವಣಿಕರ ನಡುವೆಯೇ ಸಿನಿಮಾ ಬೆಳೆಯಿತು. ಮುಂಬೈನ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾವು ಇಂತಹ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದುದರ ಬಗೆಗೆ ಇತಿಹಾಸಕಾರ ಕೌಶಿಕ್ ಭೌಮಿಕ್ ನಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂಬೈನಲ್ಲಿ ಪಾರ್ಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಸಿನಿಮಾಕ್ಕೆಡೆ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟುದುದನ್ನು ಹಾಗೂ ತವಾಯಿಫ್ ಸಮುದಾಯವು ಹೆಚ್ಚು ಭಾಗವಹಿಸಿದ ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ, ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮತ್ತು ವಾಣಿಜ್ಯಿಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಬಹಳ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ನಡೆದಿವೆ. ಅವುಗಳು ವಾಣಿಜ್ಯ, ಲಾಭ, ಸಮುದಾಯಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ವಿಶೇಷವಾದ ಕಾರ್ಯ ಕಾರಣತೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ. ಬಹುಶ: ಕನ್ನಡ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಇಂತಹ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ನಡೆಯಬೇಕಿದೆ. ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ತಲೆಮಾರಿನ ಬಹುತೇಕ ಸಿನಿಮಾ ತಯಾರಕ ಮತ್ತು ವಿತರಕರು ರಾಜಸ್ಥಾನದಿಂದ ಬಂದಂತಹ ಮಾರ್ವಾಡಿಗಳು.

ಅಂದಿನ ಕೇಂದ್ರ ಮತ್ತು ಇಂದಿನ ಸಿನಿಮಾ ಕೇಂದ್ರವಾದ ಗಾಂಧಿನಗರವನ್ನು ಅವರು ಪ್ರಭಾವಿಸಿ ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಇಂತಹ ವಣಿಕ ಸಮುದಾಯಗಳು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಉದ್ಯಮವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದಂತಹ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅಂಶಗಳು, ಔದ್ಯಮಿಕ ಹಿತಾಸಕ್ತಿ ಮತ್ತದರ ರಾಜಕಾರಣವೂ ಕೂಡಾ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೊಳಗಾಗಬೇಕಿದೆ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ಅದರದೇ ಆದ ಇತಿಮಿತಿಗಳಿವೆ. ಸುಮಾರು ನೂರುವರುಷದ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅಧ್ಯಯನದ ಅವಧಿ ಮತ್ತು ಪುಟಗಳ ಮಿತಿಯ ನಡುವೆ ಪರಿಪೂರ್ಣವೆಂಬಂತೆ ಕಟ್ಟುವಂತಿಲ್ಲ. ಸಂಶೋಧನೆ ಮಾಡುವವ ಅಥವಾ ಅಭ್ಯಾಸಿಯೊಬ್ಬ ಇವೆರಡರ ನಡುವೆ ತನ್ನ ಅಧ್ಯಯನ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಕೆಲವು ಗಂಭೀರವಾದ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಅದರ ಸುತ್ತ ಎತ್ತುವುದು ಸಹಜ ಮತ್ತು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ. ಬಹುಶಃ ಈ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕೆಲವೇ ಕೆಲವು ಅಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳಲಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದಂತೆ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಬಗೆಗೆ ಇಂತಹ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಮತ್ತದರ ಮೇಲಿನ ಮಂಡನೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆಗ ಮಾತ್ರ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಕುರಿತ ಅನೇಕ ಪೂರ್ವಗ್ರಹಗಳನ್ನು ಅಪಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ದೂರಮಾಡಬಹುದಾಗಿದೆ. ಮೊತ್ತಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಅಭ್ಯಾಸಿಯೊಬ್ಬ ಸಪಾಟಾದ ಕಾಲಾನುಕ್ರಮಣಿಕೆಯ ಹಳವಂಡಗಳಿಂದ ಕಳಚಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ರಾಜಕೀಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ದಾಖಲೆ, ಕಾಲಾನುಕ್ರಮಣಿಕೆ ಮಾಯವಾಗಿ ಚರಿತ್ರೆಯು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಇಂದು ಗಮನಿಸುವಂತಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ರಾಜಿಕ ರಚನೆಗಳ (ಸೋಶಿಯೋ ಪೊಲಿಟಿಕಲ್ ಫಾರ್ಮೇಶನ್ಸ್) ಕುರಿತು ಬೆಳಕು ಹರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಚಿಂತನಶಾಲೆಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಶಿಸ್ತುಗಳನ್ನು ಎಷ್ಟು ಬೇಕೋ ಅಷ್ಟು ಅಧ್ಯಯನ ಸಾಧನವನ್ನಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಶಾಸನ, ಪಠ್ಯ, ನಾಣ್ಯಗಳಂತಹ ಆಧಾರಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಮಾನವನ ಮನಸ್ಸು, ಭೌತಿಕ ಪರಿಸರವನ್ನು ಪಠ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿ ಹೊಸ ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ಹರಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಭಾರತದ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಕನ್ನಡೇತರ ಭಾಷಾ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಿನಿಮಾಗಳ ರಾಜಕೀಯ ಆಯಾಮ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಚಿತ್ರಗಳ ಆಶಯ ವಿನ್ಯಾಸದ ಕುರಿತು, ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ, ತಾರಾ ರಾಜಕೀಯದ ಬಗೆಗೆ, 19ನೇ ಶತಕದ ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾದ ರಾಜಕೀಯದ ಕುರಿತಂತೆ, ವಿಭಜನೆಯ ಸಿನಿಮಾ ಕಥನ ಹಾಗೂ ರಾಜಕೀಯ, ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿನ ಮುಸ್ಲಿಂ-ಕ್ರೈಸ್ತ ಅಸ್ಮಿತೆಯ ಕಥನದ ರಾಜಕೀಯದ ಕುರಿತಂತೆ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳ ಬಗೆಗೆ ಗಂಭೀರವಾದ ಅಧ್ಯಯನಗಳಾಗಿವೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಇಂತಹ ಅನೇಕ ಸಂಶೋಧನಾ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಬಹುದಾಗಿದೆ. ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಕಣಗಾಲ್‌ರ ಹೆಣ್ಣಿನ ಕಥನ, ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಅಸ್ಮಿತೆ, ಪಂತುಲು ಸಿನಿಮಾ: ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಸಂಘರ್ಷ,

ಕನ್ನಡದ ಆರ್ಟ್ ಹೌಸ್ ಸಿನಿಮಾಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ, ಹೀಗೆ ಹತ್ತು ಹಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಎತ್ತಬಹುದಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಚರ್ಚಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ತನ್ಮೂಲಕ ಒಂದು ಗತಿಶೀಲ ಸಂವಾದ ಮತ್ತು ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಕೂಡಾ ಆ ಮೂಲಕ ಸಾಧಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡದ ಸಾಪೇಕ್ಷ ನೆಲೆಯ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಿನಿಮಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಸಮಕಾಲೀನ ಹಿತಾಸಕ್ತಿ, ಮೌಲ್ಯ ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಮೇಲೆಯೇ ನಿಂತಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಐಚ್ಛಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಪೇಕ್ಷವೂ ಆಗಿರುವ ಕಾರಣದಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಉಲ್ಟಾ ಮಾಡುತ್ತಾ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪುನರ್‌ಶೋಧಿಸುತ್ತಾ ಸಾಗಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅವುಗಳ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಕಾಸವನ್ನೂ ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆಯಷ್ಟೇ. ಇವುಗಳ ಮೂಲಕ ಅಂತಹ ವಿಕಾಸವು ಸಂಕೀರ್ಣ, ಕೊಡುಕೊಳ್ಳುಗೆಯ, ಹಿನ್ನೀರಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿವೇಶದ ಮತ್ತು ನಿರಂತರತೆಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನೂ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಬದಲಾವಣೆ ಮತ್ತು ಪಲ್ಲಟಗಳ ಐಚ್ಛಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲೂ ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಸಿನಿಮಾ ಸೇರಿದಂತೆ ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಒಂದು ನಿರಂತರವಾದಂತಹ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಪುನರಾಯ್ಕೆಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲೂ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಅಂತಹ ಆಯ್ಕೆ-ಪುನರಾಯ್ಕೆಯನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ನಾವು ನೋಡಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅವಧೀಕರಣದ ವಿವಿಧ ಹಂತಗಳಿಂದ ಒಂದು ನೆಲೆಯ ಸಹಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ವಿಭಿನ್ನ ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಸಂಬಂಧಗಳ ವಿವರಣೆ, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಿಂದಷ್ಟೆ ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸ್ವರೂಪ ಹಾಗೂ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ನಿಜವಾದ ಗ್ರಹಿಕೆಯು ನಮಗೆ ಲಭ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಫಲಿತಗಳು

01 ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಅರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಎಷ್ಟೇ ಬೆಳೆದಿರಲಿ ಅದು ಚರಿತ್ರೆಯಿಲ್ಲದೇ ಗತವಿಲ್ಲದೇ ವರ್ತಮಾನವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಲ್ಲ. ನಮಗೆ ತಿಳಿದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅದು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗಬೇಕಾದ ಅರಿವು ಒಂದು ಅಜ್ಞಾತ ಯುಗದ ಅತ್ಯಂತ ಆಕರ್ಷಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ತೆರೆದಿಡಬಲ್ಲುದು.

02 ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆಯು ಕೇವಲ ಚಲನಚಿತ್ರವನ್ನು ಒಂದು ತಂತ್ರಜ್ಞಾನೀಯ ಚರಿತ್ರೆ ಅಥವಾ ಗತದ ಜತೆಗಷ್ಟೇ ಶಾಮೀಲಾಗಿಸಿಲ್ಲ ಬದಲು ಅದು ಆ ಕಾಲದ ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು

ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಒಂದು ಸ್ಮೃತಿಯೆಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾದುದಾಗಿದೆ. ಇದಲ್ಲದೇ ಆ ಕಾಲದ ಆಚಾರ, ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ವಿದೇಶದಿಂದ ಬಂದಂತಹ ಒಂದು ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿನ ಜನ ತೋರಿದ ಆಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ವಿರೋಧದ ಸೋಸಿಯಾಲಜಿಯ ತಿಳುವಳಿಕೆಗಾಗಿ ಕೂಡಾ ಈ ರೀತಿಯ ಒಂದು ಅವಧಿ ಮತ್ತು ವಿದ್ಯಮಾನದ ಅಧ್ಯಯನವು ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವಾದುದಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ.

03 ಇಡೀ ಅರಂಭದ ಸಿನಿಮಾವು ಬೆಳೆದದ್ದು ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿ ಒದಗಿಸಿದ ಜಾಗ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾದ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ. ಅಂತಹ ಪ್ರೇರಣೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಭಾವ ಹಾಗೂ ಬ್ರಿಟೀಷ್ ರಾಜ್‌ನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕೂಡಾ ನಾವು ತಿಳಿದು ಒಂದು ಪರ್ಯಾಯವಾದ ರಾಜಕೀಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನೇ ಇದರಿಂದ ಕಟ್ಟಬಹುದಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

04 ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ, ರಾಷ್ಟ್ರವೆಂಬುದು ಹೇಗೆ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಮೂಲಕ ಈ ನೆಲಕ್ಕೆ ಬಂದು ಭಾರತವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ಕನ್ನಡ, ತೆಲುಗು, ತಮಿಳು ಮತ್ತಿತರ ಅಸ್ಮಿತೆಗಳನ್ನೂ ಕಟ್ಟಿತು. ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವೆಂಬ ನೆಲೆ ಕೂಡಾ ಕಟ್ಟಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಎಂಬ ವಿದ್ಯಮಾನವು ಕಲ್ಪಿತವಾದದ್ದು ಕೂಡಾ ಆಗಿದೆ. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಮಹತ್ ಯೋಜನೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಮತ್ತು ಪೂರಕವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವೆಂಬ ಅನುಭವ ಹೊಮ್ಮಿದೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವೆಂಬ ಸಂಗತಿಯು ಎಷ್ಟು ಸೃಜನಶೀಲವೋ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವೋ ಅಷ್ಟೇ ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕವೂ ಆಗಿದೆ.

05 ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಕೂಡಾ ಅಖಿಲ ಕರ್ನಾಟಕದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ಕಟ್ಟಲ್ಪಟ್ಟರೂ ಕೂಡಾ ಇಂದಿಗೂ ಅದರ ಶಿಲ್ಪ, ರಕ್ತಿ ರೂಪಣೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ಕೇಂದ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾವೆಂದರೆ ಮೈಸೂರಿನ ಸಿನಿಮಾವೇ ಆಗಿದೆ. ಇನ್ನೂ ಕೂಡಾ ತನ್ನ ಭೌತಿಕ, ಪರಿಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅಖಿಲ ಕರ್ನಾಟಕವನ್ನು ತಲುಪಿಲ್ಲ.

06 ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ತನ್ನ ಅಕ್ಕ ಪಕ್ಕದ ತೆಲುಗು, ತಮಿಳಿನಂತೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಗೆ ಒಮ್ಮೆಯೂ ಕೂಡಾ ವಿರೋಧವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿಲ್ಲ. ಅಂತಹ ಅಖಿಲಭಾರತಾತ್ಮಕವಾದ ಭಾರತೀಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಒಂದು ಸಿನಿಮಾ ಕಥನವೂ ಕೂಡಾ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದು ರೀತಿಯ ವಿಧೇಯತೆ ಮತ್ತು ವಿಶ್ವಾಸವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿರುವುದು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ.

07 ಆಧುನಿಕತೆಗೆ ಭಾರತದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರದೇಶ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳು ನೀಡಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ನೀಡಿತು. ಅರಂಭದಲ್ಲಿ ಚಕಿತರಾಗಿ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಬಹುಬೇಗನೆ ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ಅವುಗಳು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡವು. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಪ್ರವೇಶದಿಂದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ, ಕೌಟುಂಬಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಕಣ್ಮರೆ ಮತ್ತು

ಅವುಗಳ ಹಿಂದಿನ ಅಧಿಕಾರದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಥಿಕತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಇಷ್ಟಪಡದಿರುವಂತಹ ಕಥನಗಳು ಕೂಡಾ ಬಂದವು.

08 ಕನ್ನಡದ ಹೊಸ ಅಲೆ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಅತ್ಯಂತ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹದ ಮತ್ತು ತಪ್ಪು ಕಲ್ಪನೆಯ ಗೃಹಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡದ ಹೊಸ ಅಲೆಯು ಒಂದು ದೋಷಪೂರಿತ ಕಲ್ಪಿತ ವಿದ್ಯಮಾನವಾಗಿದೆ. ಹೊಸ ಅಲೆಯು ಫ್ರೆಂಚ್‌ನ ಹೊಸ ಅಲೆಯಿಂದ ತನ್ನ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಪಡೆಯದೇ ಸುಮಾರು 1950ರ ಇಟೆಲಿಯ ನಿಯೋರಿಯಲಿಸ್ಟಿಕ್ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರಕಾರದಿಂದ ಪಡೆದ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಕೂಡಾ ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

09 ಜಾಗತಿಕ ಹೊಸ ಅಲೆಯು ಕನಿಷ್ಠ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರಮಾಣೀಕರಿಸಿದ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಕಾಳಜಿಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಹೊಸ ಅಲೆಯು ಹೊಂದಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಕನ್ನಡದ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳೆಂದು ಅಥವಾ ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕ ಸಿನಿಮಾಗಳೆಂದೂ ಕೂಡಾ ಕರೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ.

10 ಕನ್ನಡದ ಹೊಸ ಅಲೆಯು ಜಾಗತಿಕವಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದಂತಹ ಹೊಸ ಅಲೆಯಾದ ಫ್ರೆಂಚ್ ಹೊಸ ಆಲೆಯು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಲು ಹೊಂದಿದ್ದ ರೀತಿಯ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರಲಿಲ್ಲ. ಫ್ರೆಂಚ್ ಕಂಡೀಶನ್ ರೀತಿಯ ಕನ್ನಡ ಕಂಡೀಶನ್ ಇರದಿದ್ದುದು ಕೂಡಾ ಕನ್ನಡದ ಹೊಸ ಅಲೆಯನ್ನು ನಿರ್ವಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನಮಗೆ ತಕರಾರನ್ನೂ ಮತ್ತು ಬಿಕ್ಕಟ್ಟನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ.

11 ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಜಾಗತಿಕವಾದ ವಿದ್ಯಮಾನವಾಗಿದೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ ಸೇರಿದಂತೆ ಸೃಜನಶೀಲವೆನ್ನುವ ಎಲ್ಲಾ ಮಾಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಇಂತಹ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಸಲೀಸಾಗಿ ಒದಗಿದೆ. ಇದು ನೇರಾನೇರ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅಥವಾ ಅಮೇರಿಕನ್ ಮಾದರಿಯ ನಕಲು ಮತ್ತು ಅನುಕರಣೆಯೂ ಅಲ್ಲ.

12 ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್‌ಮ್ಯಾನ್ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ತೀರಾ ಪ್ರಜಾಸತ್ತೀಯವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸಾಂವಿಧಾನಿಕ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತು ಬರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಹಿಂದಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಮಾದರಿಗಳು ಸಮಕಾಲೀನ ಭ್ರಷ್ಟ ಮತ್ತು ಕೆಟ್ಟ ಪ್ರಜಾಸತ್ತೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಬಂದರೂ ಕೂಡಾ ಸಂವಿಧಾನದ ಆಶಯಗಳನ್ನು ತೀರಾ ತಿರಸ್ಕರಿಸಲಿಲ್ಲ. ಹಿಂಸೆ ಒಂದನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಬಹುತೇಕ ಆಶಯಗಳು ಸಂವಿಧಾನಾತ್ಮಕವೇ ಆಗಿದ್ದುವು.

13 ಈ ಮಾದರಿಯು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸಂದಣಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿತು. ಬಹುಶಃ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲೇ ಅತೀ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಪೋಲೀಸ್ ಮತ್ತು ವಿಜಿಲಾಂಟೆ ಮಾದರಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳಂತೂ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು.

ಅನುಬಂಧಗಳು

ಪರಾಮರ್ಶನಗಳು

ಮೂಲ ಆಕರಗಳು

ಅ.

1. ಮುಂಬೈ ದ್ವೀಪದ ವಾರ್ಷಿಕ ಪೋಲೀಸ್ ವರದಿ, 1910.
2. ರಂಗಾಚಾರ್ಲು ಸಿನಿಮಾ ಸಮಿತಿಯ ವರದಿ ಅಥವಾ ಐ.ಸಿ.ಸಿ ರಿಪೋರ್ಟ್, 1928.
3. ಕನ್ನಡ ವಾಕ್ಚಿತ್ರ ಸುವರ್ಣ ಮಹೋತ್ಸವ ಸಂಚಿಕೆ (1934–1984), ಕರ್ನಾಟಕ ಸರ್ಕಾರ ಮತ್ತು ಚಲನಚಿತ್ರ ವಾಣಿಜ್ಯ ಮಂಡಳಿ, ಬೆಂಗಳೂರು.
4. ಕರ್ನಾಟಕ ಚಲನಚಿತ್ರ ವಾಣಿಜ್ಯ ಮಂಡಳಿ ಸುವರ್ಣ ಮಹೋತ್ಸವ ಸಂಚಿಕೆ (1944–1994), ಕರ್ನಾಟಕ ಚಲನಚಿತ್ರ ವಾಣಿಜ್ಯ ಮಂಡಳಿ, ಬೆಂಗಳೂರು.
5. ಕನ್ನಡ ಫಿಲಮ್ ಡೈರಕ್ಟರಿ, 1989, ಅಬ್ಬೆ ಕಾಂಪ್ಲೆಕ್ಸ್, ಬೆಂಗಳೂರು.
6. ನಟ ಸಾರ್ವಭೌಮ, 1983, ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಅಭಿನಂದನಾ ಗ್ರಂಥ, (ಸಂ) ಮಾವಿನಕೆರೆ ರಂಗನಾಥನ್, ಕರ್ನಾಟಕ ಚಲನಚಿತ್ರ ವಾಣಿಜ್ಯ ಮಂಡಳಿ, ಬೆಂಗಳೂರು.
7. ಪದ್ಮಾಂತರಂಗ, 1997, ಎಸ್ ಕೆ ಪದ್ಮಾದೇವಿ ಅಭಿನಂದನಾ ಗ್ರಂಥ, (ಸಂ) ಡಾ ವಿಜಯಾ, ಬೆಂಗಳೂರು, ಎಂಟರ್‌ಟೈನರ್ಸ್ ಇಂಡಿಯಾ.
8. ತಂಬೂರಿ, ಅಶ್ವಥ್ ಅಭಿನಂದನಾ ಗ್ರಂಥ.
9. ನಾಟ್ಯ ಭೂಷಣ, ಏಣಗಿ ಬಾಳಪ್ಪ ಅಭಿನಂದನಾ ಗ್ರಂಥ.
10. ಕೊಂಕಣಿ ಕಲಾಮಂಡಲದ ಸ್ಮರಣ ಸಂಚಿಕೆ, ಕೊಂಕಣಿ ಸಿನಿಮಾ.
11. ಟೈಮ್ಸ್ ಆಫ್ ಇಂಡಿಯಾ, 1897, 16 ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್.
12. ಮದ್ರಾಸ್ ಮೇಯ್ಲ್, 1897, ಸೆಪ್ಟಂಬರ್ 6.

ವಿಶೇಷ ಸಂಚಿಕೆಗಳು

1. ಸಂಚಯ
2. ಅಭಿನವ, 1994.
3. ವಿಜಯ ಚಿತ್ರ, 1993.
4. ಸಾಕ್ಷಿ
5. ಸಂವಾದ
6. ಸಂಕುಲ
7. ಪ್ರಜಾವಾಣಿ

ಆ.

ಭಾಷಣಗಳು

1. ಆಶೀಷ್ ರಾಜ್ಯಾಧ್ಯಕ್ಷ ಅವರು (2015) ಶಿಕಾಗೋ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಮರುಪರೀಕ್ಷೆಯ ಕುರಿತ ವಿಚಾರ ಸಂಕಿರಣದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಭಾಷಣ: https://youtu.be/sqGIlL6SBdI
2. ನಾಗರಾಜ ಡಿ.ಆರ್. ಅವರು ಹೆಗ್ಗೋಡಿನ ನೀನಾಸಂನಲ್ಲಿ 'ಲೋಹಿಯಾ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಾಜಕಾರಣ' ಕುರಿತು ಮಾಡಿದ ಭಾಷಣ: https://youtu.be/JAKBKVjSh4o
3. ಮೊಯ್ನಕ್ ಬಿಶ್ವಾಸ್ ಅವರು (2015) ಶಿಕಾಗೋ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಮರುಪರೀಕ್ಷೆಯ ಕುರಿತ ವಿಚಾರ ಸಂಕಿರಣದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಭಾಷಣ: https://youtu.be/sqGIlL6SBdI

ಆನುಷಂಗಿಕ ಆಕರಗಳು

ಕನ್ನಡ ಕೃತಿಗಳು

1. ಉಮೇಶ ಕುಲಕರ್ಣಿ, 2009, **ಎನ್ನೆಲ್**, ಬೆಂಗಳೂರು: ಸುಚಿತ್ರಾ ಅಕಾಡೆಮಿ.
2. ಕಿರಣ್ ಎಮ್ (ಸಂ)., 2012, **ಸ್ವಪ್ನ ಸಾದೃಶ್ಯ,** ಬೆಂಗಳೂರು: ಸಂವಾದ.ಕಾಮ್.
3. ಕುಮಾರ ವೆಂಕಣ್ಣ, 1960, **ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರೋದ್ಯಮ**, ಬೆಂಗಳೂರು: ಕಟಕ ಪ್ರಕಾಶನ.
4. ಕುಲಕರ್ಣಿ ಕೆ ಎಸ್, 2016, **ನಾಳೀನ ಚಿಂತ್ಯಾಕ,** ಶಿವಮೊಗ್ಗಾ: ಅಹರ್ನಿಶಿ ಪ್ರಕಾಶನ.
5. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್, **ಕನ್ನಡ ಸಿನಿರಂಗದಲ್ಲಿ ಜಾತಿ ಸಂಘರ್ಷ, ಆಗೊಮ್ಮೆ ಈಗೊಮ್ಮೆ,** ಧಾರವಾಡ: ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ.
6. ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣ, 2001, **ಕಲೆಯೇ ಕಾಯಕ,** ಬೆಂಗಳೂರು: ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು.
7. ಗಂಗಾಧರ ಮೊದಲಿಯಾರ್, 1998, **ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಅವಲೋಕನ,** ಬೆಂಗಳೂರು: ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ.
8. ಗೋವಿಂದ ರಾಜು ಸಿ ಆರ್ (ಸಂ)., 2016, **ಸಿನಿಮಾ ಕಥನ,** ಹಂಪಿ: ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕ.ವಿ.ವಿ.
9. ಜಿ ವಿ ಅಯ್ಯರ್, **ಮೂರು ಚಿತ್ರ ಮೂರು ದಾರಿ**, ಬೆಂಗಳೂರು: ನವಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾಶನ.
10. ನಾಗರಾಜ್ ವಿ, 1993, **ಡಾ ರಾಜಕುಮಾರ್: ಸಿನಿಮಾ, ಬದುಕು ಮತ್ತು ಸಾಧನೆ**, ಬೆಂಗಳೂರು: ವಾಸನ್ಸ್ ಪಬ್ಲಿಕೇಶನ್ಸ್.
11. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಿ ಕೆ, 2009, **ಸಿನಿಮಾ ಯಾನ,** ಬೆಂಗಳೂರು: ಹಸಿರು ಪ್ರಕಾಶನ.
12. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯ ಬಿ, 1948, **ನಾಟ್ಯರಂಗ ಚಿತ್ರರಂಗ**, ಬೆಂಗಳೂರು: ಪ್ರತಿಭಾ ಪಬ್ಲಿಕೇಶನ್ಸ್.
13. ಪ್ರಹ್ಲಾದ್ ರಾವ್ ಅ ನಾ, 2016, **ಬಿ ಆರ್ ಪಂತುಲು: ದಣಿವಿಲ್ಲದ ದಣಿ,** ಬೆಂಗಳೂರು: ಕರ್ನಾಟಕ ಚಲನಚಿತ್ರ ಅಕಾಡೆಮಿ.

14. ಬಂಗಾರಮ್ಮ ಎಮ್ ಎಸ್, 1993, **ನಟರತ್ನ– ಸುಬ್ಬಯ್ಯ ನಾಯ್ಡು ಅವರ ಜೀವನಗಾಥೆ**, ಬೆಂಗಳೂರು: ಇಳಾ ಪ್ರಕಾಶನ.
15. ಬರಗೂರು ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪ, 2018, **ಜನಪದ ನಾಯಕ ಡಾ॥ ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್**, ಬೆಂಗಳೂರು: ಜನಶಕ್ತಿ ಪ್ರಕಾಶನ.
16. ಬರಗೂರು ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪ, 2007, **ಸಿನಿಮಾ ಒಂದು ಜಾನಪದ ಕಲೆ**, ಬೆಂಗಳೂರು, ಅಂಕಿತ ಪ್ರಕಾಶನ.
17. ಮನು ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಎನ್, 2010, **ಮಾಧ್ಯಮ ಮಾರ್ಗ**, ಹೆಗ್ಗೋಡು: ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ.
18. ಮನು ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಎನ್, 2011, **ಹೊಸ ಅಲೆಗೆ ನಾಂದಿ**, ಬೆಂಗಳೂರು: ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ.
19. ಮುರಳೀಧರ ಉಪಾಧ್ಯ ಹಿರಿಯಡಕ, 1996, **ಬಿ ವಿ ಕಾರಂತ**, ಪುತ್ತೂರು: ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘ ಪುತ್ತೂರು.
20. ರಾಮಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ಎಮ್ ವಿ, 1998, **ಆರ್ ನಾಗೇಂದ್ರರಾಯರು**, ಬೆಂಗಳೂರು: ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ.
21. ವಿಜಯಾ, ಎಮ್.ಬಿ. ಸಿಂಗ್ ಮತ್ತು ಬಿ.ಎನ್. ಸುಬ್ಬರಾವ್, 2001, **ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರ ಇತಿಹಾಸ**, ಹಂಪಿ: ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಕ.ವಿ.ವಿ.
22. ವೈದೇಹಿ, 2003, **ಇಲ್ಲಿರಲಾರೆ, ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಲಾರೆ, ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತ ಆತ್ಮ ಕಥನ**, ಬೆಂಗಳೂರು: ಅಭಿನವ ಪ್ರಕಾಶನ.
23. ಶ್ಯಾಮಸುಂದರ ಕುಲಕರ್ಣಿ, 1998, **ರಾಜಕುಮಾರ್**, ಬೆಂಗಳೂರು: ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ.
24. ಶ್ರೀಧರಮೂರ್ತಿ ಎನ್.ಎಸ್, 2007, **ಪ್ರೇಮದ ಹಣತೆ, ಎಮ್ ಆರ್ ವಿಠಲ್ ಅವರ ಜೀವನ ಸಾಧನೆ**, ಬೆಂಗಳೂರು: ವಸಂತ ಪ್ರಕಾಶನ.
25. ಶ್ರೀಧರಮೂರ್ತಿ ಎನ್.ಎಸ್, 2010, **ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರರಂಗ ಒಂದು ವಿವೇಚನೆ**, ಮೈಸೂರು: ಅಂಬಾರಿ ಪ್ರಕಾಶನ.
26. ಶ್ರೀಧರಮೂರ್ತಿ ಎನ್.ಎಸ್, 2017, **ಸಿಂಹಾವಲೋಕನ**, ಬೆಂಗಳೂರು: ಕರ್ನಾಟಕ ಚಲನಚಿತ್ರ ಅಕಾಡೆಮಿ.
27. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಮೂರ್ತಿ ಪಿ ಜಿ, **ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ**, ಬೆಂಗಳೂರು: ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್.
28. ಸದಾಶಿವ ಶೆಣೈ, 2018, **ಉಪ್ಪಿ ಅನ್ಲಿಮಿಟೆಡ್**, ಬೆಂಗಳೂರು: ಸೌರವ್ ಪ್ರಕಾಶನ.
29. ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿ ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, 1979, **ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪೆನಿ**, ಬೆಂಗಳೂರು: ಸುರುಚಿ ಪ್ರಕಾಶನ.
30. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಕೆ ವಿ, 1983, **ಸಿನಿಮಾ: ದೂರ:ಸಮೀಪ ಚಿತ್ರಗಳು**, ಹೆಗ್ಗೋಡು: ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ.

ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಕೃತಿಗಳು

1. ಅಂಟೋನಿ ಡಿ ಬಾಕಿ, 2009, **ಪಾಲಿಟಿಕ್ಸ್ ಆಫ್ ದಿ ಫ್ರೆಂಚ್ ನ್ಯೂ–ವೇವ್**, ಲಂಡನ್.
2. ಅಂಬೇಡ್ಕರ್ ಬಿ ಆರ್. 2015, **ಅನಿಹಿಲೇಶನ್ ಆಫ್ ಕಾಸ್ಟ್**, ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ: ನವಯಾನ.
3. ಅಗಸ್ಟೈನ್ ಸೈಂಟ್, 1963, **ದಿ ಕನ್ಫೇಷನ್ಸ್**, ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್: ದಿ ಅಮೇರಿಕನ್ ಲೈಬ್ರರಿ.
4. ಆಂಡ್ರ್ಯೂ ರಾಬಿನ್‌ಸನ್, 1989, **ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇ: ದಿ ಇನ್ನರ್ ಐ**, ಕಲ್ಕತ್ತಾ: ರೂಪಾ ಆ್ಯಂಡ್ ಕಂಪೆನಿ.
5. ಆಶೀಷ್ ರಾಜ್ಯಾಧ್ಯಕ್ಷ, 2009, **ಇಂಡಿಯನ್ ಸಿನಿಮಾ ಇನ್ ದಿ ಟೈಮ್ ಸೆಲ್ಯುಲಾಯ್ಡ್, ಫ್ರಂ ಬಾಲಿವುಡ್ ಟು ಎಮರ್ಜೆನ್ಸಿ**, ಅಲಿಘರ್: ತುಲಿಕಾ ಬುಕ್ಸ್.
6. ಆಶೀಷ್ ರಾಜ್ಯಾಧ್ಯಕ್ಷ, 2017, **ಇಂಡಿಯನ್ ಸಿನಿಮಾ**. ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ: ಓಯುಪಿ.

7. ಭಾಸ್ಕರ್ ಇರಾ ಆ್ಯಂಡ್ ಅಲೆನ್ ಆರ್, 2009, **ಇಸ್ಲಾಮಿಕೇಟ್ ಕಲ್ಚರ್ ಆಫ್ ಬಾಂಬೆ ಸಿನಿಮಾ**, ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ: ತುಲಿಕಾ ಬುಕ್ಸ್.

8. ಭಾಸ್ಕರನ್ ಎಸ್ ಥಿಯೋಡರ್, 1981, **ದಿ ಮೆಸೇಜ್ ಬಿಯರರ್ಸ್: ದಿ ನ್ಯಾಶನಲಿಸ್ಟ್ ಪಾಲಿಟಿಕ್ಸ್ ಆ್ಯಂಡ್ ದಿ ಎಂಟರ್ಟೈನ್ಮೆಂಟ್ ಮೀಡಿಯಾ ಇನ್ ಸೌತ್ ಇಂಡಿಯಾ 1880–1945**, ಮದ್ರಾಸ್: ಕ್ರೇ–ಎ.

9. ಭಾಸ್ಕರನ್ ಎಸ್ ಥಿಯೋಡರ್, 2009, **ಹಿಸ್ಟ್ರಿ ತ್ರೂ ದಿ ಲೆನ್ಸ್: ಪರ್ಸ್‌ಪೆಕ್ಟಿವ್ಸ್ ಆನ್ ಸೌತ್ ಇಂಡಿಯನ್ ಸಿನಿಮಾ**, ಹೈದ್ರಾಬಾದ್: ಬ್ಲಾಕ್ಸ್ವಾನ್.

10. ಬಿಪನ್ ಚಂದ್ರ, 2008, **ಇಂಡಿಯಾ ಸಿನ್ಸ್ ಇಂಡಿಪೆಂಡೆನ್ಸ್**, ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ: ಪೆಂಗ್ವಿನ್.

11. ಬರ್ನೋ ಎರಿಕ್ & ಕೃಷ್ಣಸ್ವಾಮಿ, 1980, **ಇಂಡಿಯನ್ ಫಿಲ್ಮ್**, ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್: ಓ.ಯು.ಪಿ.

12. ಚಟರ್ಜಿ, ಪಾರ್ಥ, 1993, **ನೇಶನ್ ಆ್ಯಂಡ್ ಇಟ್ಸ್ ಪ್ರಾಗ್‌ಮೆಂಟ್ಸ್, ಕಲನಿಯಲ್ ಆ್ಯಂಡ್ ಪೋಸ್ಟ್ ಕಲನಿಯಲ್ ಹಿಸ್ಟ್ರೀಸ್**, ಓ.ಯು.ಪಿ.

13. ಚೌಧರಿ ಪಿ, 2000, **ಕಲನಿಯಲ್ ಇಂಡಿಯಾ ಆ್ಯಂಡ್ ದಿ ಮೇಕಿಂಗ್ ಆಫ್ ಎಂಪೈರ್ ಸಿನಿಮಾ**, ಮ್ಯಾಂಚೆಸ್ಟರ್: ಮ್ಯಾಂಚೆಸ್ಟರ್ ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್.

14. ಪರೆಖ್ ಭಿಕ್ಕು, 2001, **ಗಾಂಧಿ: ಎ ವೆರಿ ಶಾರ್ಟ್ ಇಂಟ್ರಡಕ್ಶನ್**, ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ: ಓ.ಯು.ಪಿ.

15. ಫುಕೊ ಮಿಷೆಲ್, 1973, ದಿ ಆರ್ಡರ್ ಆಫ್ ತಿಂಗ್ಸ್, ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್: ವಿಂಟೇಜ್.

16. ಫುಕೊ ಮಿಷೆಲ್, 1977, **ನಿಷೆ ಜೀನಿಯಾಲಜಿ, ಹಿಸ್ಟರಿ**, ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್: ಕಾರ್ನೆಲ್ ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್.

17. ಫುಕೊ ಮಿಷೆಲ್, 1978, ದಿ ಹಿಸ್ಟರಿ ಆಫ್ ಸೆಕ್ಸುವಾಲಿಟಿ, ಲಂಡನ್: ಅಲೆನ್ ಲೇನ್.

18. ಕದಂ ಪ್ರಶಾಂತ್, 2006, **ಬಯೋಸ್ಕೋಪ್ ವಾಲಾ**, ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ.

19. ಕವಿರಾಜ್ ಸುದೀಪ್ತ, 1996, **ಫಿಲ್ತ್ ಅಂಡ್ ದಿ ಪಬ್ಲಿಕ್ ಸ್ಪಿಯರ್: ಕಾನ್ಸೆಪ್ಟ್ಸ್ ಆ್ಯಂಡ್ ಪ್ರಾಕ್ಟಿಸಸ್ ಅಬೌಂಟ್ ಸ್ಪೇಸ್ ಇನ್ ಕಲ್ಕತ್ತಾ**, ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ: ಪಬ್ಲಿಕ್ ಕಲ್ಚರ್.

20. ಕವಿರಾಜ್ ಸುದೀಪ್ತ, 1997, **ಪಾಲಿಟಿಕ್ಸ್ ಇನ್ ಇಂಡಿಯಾ**, ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ: ಓ.ಯು.ಪಿ.

21. ಕವಿರಾಜ್ ಸುದೀಪ್ತ, 1998, **ದಿ ಅನ್ ಹ್ಯಾಪಿ ಕಾನ್ಷಿಯಸ್‌ನೆಸ್**, ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ: ಓ.ಯು.ಪಿ.

22. ಕಿಂಗ್ ಝೆಫ್, 2002, **ಫಿಲ್ಮ್ ಕಾಮಿಡಿ**, ಲಂಡನ್: ವಾಲ್‌ಫ್ಲವರ್ ಪ್ರಸ್.

23. ಖಿಲ್ನಾನಿ ಎಸ್, 2004, **ದಿ ಐಡಿಯಾ ಆಫ್ ಇಂಡಿಯಾ**, ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ: ಪೆಂಗ್ವಿನ್.

24. ಕ್ರಿಸ್ಪಿ ಇಯಾನ್, 2001, 'ಅರ್ಲಿ ಪೋನೋಗ್ರಾಫ್ ಕಲ್ಚರ್ ಅಂಡ್ ಮೂವಿಂಗ್ ಪಿಕ್ಚರ್ಸ್', ಇನ್ **ದಿ ಸೌಂಡ್ಸ್ ಆಫ್ ಅರ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ**, ಬ್ಲೂಮಿಂಗ್‌ಟನ್: ಇಂಡಿಯಾನ ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್.

25. ಕ್ರಿಸ್ಟಿನ್ ಥಾಂಸನ್ & ಡೇವಿಡ್ ಬೋರ್ಡ್‌ವೆಲ್, 2010, **ಫಿಲ್ಮ್ ಹಿಸ್ಟ್ರಿ ಆ್ಯನ್ ಇಂಟ್ರಡಕ್ಶನ್**, ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ: ಮೆಕ್ ಗ್ರಾವ್ ಹಿಲ್.

26. ಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ಆನಂದ, 1909, **ಎಸ್ಸೇಸ್ ಇನ್ ನ್ಯಾಷನಲ್ ಐಡಿಯಾಲಜಿ**, ಕೊಲಂಬೋ: ಕೊಲಂಬೋ ಅಪಥೋಕರಿಸ್ ಕಂಪನಿ.

27. ಕುಹ್ನ್ ಎ & ವೆಸ್ಟ್ವೆಲ್ ಜಿ, 2012, **ಡಿಕ್ಶನರಿ ಆಫ್ ಫಿಲ್ಮ್ ಸ್ಟಡೀಸ್**, ಲಂಡನ್: ಓ.ಯು.ಪಿ.

28. ಕೊಹೆನ್ ಬರ್ನಾರ್ಲ್ಡ್, 1983, ರೆಪ್ರೆಸೆಂಟಿಂಗ್ ಅಥಾರಿಟಿ ಇನ್ ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ಇಂಡಿಯಾ', ಇನ್ **ದಿ ಇನ್ವೆಂಷನ್ ಆಫ್ ಟ್ರೆಡಿಷನ್ಸ್** (ಸಂ.) ಎರಿಕ್ ಹಾಬ್ಸ್ ಬಾಮ್, ಕೇಂಬ್ರಿಡ್ಜ್: ಕೇಂಬ್ರಿಡ್ಜ್ ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್.
29. ಗನ್ನಿಂಗ್ ಟಾಮ್, 1989, 'ಸಿನಿಮಾ ಆಫ್ ಅಟ್ರಾಕ್ಷನ್ಸ್', ಇನ್ **ದಿ ಸೈಲೆಂಟ್ ಸಿನಿಮಾ ರೀಡರ್**, (ಸಂ.) ಪೀಟರ್ ಕ್ರಾಮರ್, ಲಂಡನ್: ರೌಟ್ಲೆಡ್ಜ್.
30. ಗನ್ನಿಂಗ್ ಟಾಮ್, 1991, **ಡಿ.ಡಬ್ಲ್ಯೂ ಗ್ರಿಫಿತ್ ಅ್ಯಂಡ್ ದಿ ಒರಿಜಿನ್ಸ್ ಆಫ್ ಅಮೆರಿಕನ್ ನರೆಟಿವ್ ಫಿಲ್ಮ್**, ಶಾಂಪೈನ್: ಇಲಿನೋಸ್ ಪ್ರೆಸ್.
31. ಗಂಟಿ ತೇಜಸ್ವಿನಿ, **ಬಾಲಿವುಡ್: ಎ ಗೈಡ್ ಬುಕ್ ಟು ಪಾಪ್ಯುಲರ್ ಹಿಂದಿ ಸಿನಿಮಾ**, ನ್ಯೂ ಯಾರ್ಕ್: ರೌಟ್ಲೆಡ್ಜ್.
32. ಗೆಹ್‌ರಿಂಗ್ ವೆಸ್. ಡಿ., 2001, **ದಿ ವರ್ಲ್ಡ್ ಆಫ್ ಕಾಮಿಡಿ**, ವಿನ್ಸೆಂಟ್.
33. ಗೋಪಾಲ್ ಎಸ್, 2011, **ಕಂಜುಗೇಶನ್ಸ್: ಮ್ಯಾರೀಜ್ ಅ್ಯಂಡ್ ಫಾರ್ಮ್ ಇನ್ ನ್ಯೂ ಬಾಲಿವುಡ್ ಸಿನಿಮಾ**, ಶಿಕಾಗೋ: ಶಿಕಾಗೋ ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್.
34. ಗೌಡ್ರಿಯಾಲ್ಟ್ ಆಂಡ್ರಿ, 1989, **ನೊವೆಲ್ಲಾಸ್ ಅಪ್ರೋಚ್**, ಪ್ಯಾರಿಸ್: ಸಾರ್‌ಬೋನ್ ಪ್ರೆಸ್.
35. ದಾಸ್ ಗುಪ್ತಾ ಚಿದಾನಂದ, 1980, **ದಿ ಸಿನಿಮಾ ಆಫ್ ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇ**, ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ: ವಿಕಾಸ್.
36. ದಾಸ್ ಗುಪ್ತಾ ಚಿದಾನಂದ, 2008, ಸೀಯಿಂಗ್ ಈಸ್ ಬಿಲೀವಿಂಗ್: ಸೆಲೆಕ್ಟೆಡ್ ರೈಟಿಂಗ್ಸ್ ಆನ್ ಸಿನಿಮಾ, ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ, ಪೆಂಗ್ವಿನ್.
37. ಜಾಯ್ ಕ್ರಿಸ್ಟೋಫರ್, 2013, **ಬಿಯಾಂಡ್ ದಿ ಸ್ಟಾರ್, ತೆಲುಗು ಕಾಮಿಡಿ ಫಿಲ್ಮ್ಸ್ ಆ್ಯಂಡ್ ರಿಯಲ್ ಪೊಲಿಟಿಕ್ ಇನ್ ಆಂಧ್ರ ಪ್ರದೇಶ್ ಇನ್ ರೌಟ್ಲಜ್ಡ್ ಹ್ಯಾಂಡ್ ಬುಕ್ ಆಫ್ ಇಂಡಿಯನ್** ಸಿನಿಮಾ, (ಸಂ.) ಮೋತಿ ಗೋಕುಲ್ ಸಿಂಗ್ & ವಿಮಲ್ ದಿಸ್ಸನಾಯಕೇ, ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ: ರೌಟ್ಲಜ್ಡ್.
38. ಮೈನ್ ಜುಡಿತ್, 1990, **ದಿ ವಿಮೆನ್ ಅಟ್ ದಿ ಕೀ ಹೋಲ್: ಫೆಮಿನಿಸಂ ಅಂಡ್ ವಿಮೆನ್ ಸಿನಿಮಾ**, ಬ್ಲೂಮಿಂಗ್ ಟನ್: ಇಂಡಿಯಾನ ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್.
39. ವಿರ್ಧಿ ಜ್ಯೋತಿಕ, 2003, ದಿ **ಸಿನಿಮಾಟಿಕ್ ಇಮ್ಯಾಜಿನೇಷನ್, ಇಂಡಿಯನ್ ಪಾಪ್ಯುಲರ್ ಫಿಲ್ಮ್ ಆಸ್ ಸೋಷಿಯಲ್ ಹಿಸ್ಟರಿ**, ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್: ರಡ್ಜರ್ಸ್ ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್.
40. ಟೈಲರ್ ಬಿ.ಎಫ್ 2006, **ಬ್ರಿಟೀಷ್ ನ್ಯೂ ವೇವ್: ಎ ಸರ್ಟನ್ ಟೆಂಡೆನ್ಸಿ**, ಮ್ಯಾಂಚೆಸ್ಟರ್: ಮ್ಯಾಂಚೆಸ್ಟರ್ ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್.
41. ರೊಮಿಲಾ ಥಾಪರ್, 2019, **ಪಾಸ್ಟ್ ಆ್ಯಸ್ ಪ್ರೆಸೆಂಟ್, ಫೋರ್ಜಿಂಗ್ ಕಂಟೆಂಪರರಿ ಐಡೆಂಟಿಟೀಸ್ ತ್ರೂ ಹಿಸ್ಟರಿ**, ನ್ಯೂಡೆಲ್ಲಿ: ಸೀಗಲ್ ಬುಕ್ಸ್.
42. ದೇಚಮ್ಮ ಸೌಮ್ಯ, 2010, **ಸಿನಿಮಾಸ್ ಆಫ್ ಸೌತ್ ಇಂಡಿಯಾ: ಕಲ್ಚರ್, ರೆಸಿಸ್ಟೆನ್ಸ್ ಆಂಡ್ ಐಡಿಯಾಲಜಿ**, ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ: ಒ.ಯು.ಪಿ.
43. ನಂದಿ ಆಶಿಷ್, 1998, **ಇಂಡಿಯನ್ ಪಾಪ್ಯುಲರ್ ಸಿನಿಮಾ ಆ್ಯಸ್ ಎ ಸ್ಲಮ್ಸ್ ಐ ವೀವ್ ಆಫ್ ಪಾಲಿಟಿಕ್ಸ್**, ಇನ್ ದಿ ಸೀಕ್ರೆಟ್ ಪಾಲಿಟಿಕ್ಸ್ ಆಫ್ ಅವರ್ ಡಿಸೈರ್ಸ್: ಇನ್ನೊಸೆನ್ಸ್, ಕಲ್ಪೆಬ್‌ಲಿಟಿ, ಆ್ಯಂಡ್ ಇಂಡಿಯನ್ ಪಾಪ್ಯುಲರ್ ಸಿನಿಮಾ, ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ: ಮೆಕ್ಮಿಲನ್.
44. ಪ್ರಸಾದ್ ಮಾಧವ, 1998, **ಐಡಿಯಾಲಜಿ ಆಫ್ ದಿ ಹಿಂದಿ ಫಿಲ್ಮ್**, ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ: ಓ.ಯು.ಪಿ.

45. ಪ್ರಸಾದ್ ಮಾಧವ, 2013, ಸಿನಿ **ಪಾಲಿಟಿಕ್ಸ್: ಫಿಲ್ಮ್ ಸ್ಟಾರ್ಸ್ ಆ್ಯಂಡ್ ಪೊಲಿಟಿಕಲ್ ಎಕ್ಸಿಸ್ಟೆನ್ಸ್ ಇನ್ ಸೌತ್ ಇಂಡಿಯಾ,** ಹೈದ್ರಾಬಾದ್: ಒರಿಯಂಟ್ ಬ್ಲಾಕ್‌ಸ್ವಾನ್.
46. ಪಾಂಡ್ಯನ್ ಎಂ.ಎಸ್.ಎಸ್, 2011, **ಇಮೇಜ್ ಟ್ರಾಪ್**, ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ: ಸೇಜ್ ಪಬ್ಲಿಕೇಶನ್ಸ್.
47. ಜೈಕುಮಾರ್ ಪ್ರಿಯಾ, 2006, **ಸಿನಿಮಾ ಎಟ್ ದಿ ಎಂಡ್ ಆಫ್ ಎಂಪೈರ್, ಅ ಪಾಲಿಟಿಕ್ಸ್ ಆಫ್ ಟ್ರಾನ್ಸಿಶನ್ ಇನ್ ಬ್ರಿಟನ್ ಆ್ಯಂಡ್ ಇಂಡಿಯಾ,** ಡ್ಯೂಕ್ ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್.
48. ಜೋಷಿ ಪ್ರಿಯಾ, 2015, **ಬಾಲಿವುಡ್ಸ್ ಇಂಡಿಯಾ, ಅ ಪಬ್ಲಿಕ್ ಫ್ಯಾಂಟಸಿ,** ಕೊಲಂಬಿಯಾ ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್.
49. ಫಾನನ್ ಫ್ರಾಂಝ್, 2017, **ದಿ ರೆಚ್ಡ್ ಆಫ್ ದಿ ಅರ್ತ್,** ಮಕತ್ ಲೈಬ್ರರಿ.
50. ಫೆಲ್ ಜಾನ್, 1987, **ಬಿಫೋರ್ ಹಾಲಿವುಡ್**, ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್: ಹಡ್ಸನ್ ಹಿಲ್ಸ್ ಪ್ರೆಸ್.
51. ಏಂಗೆಲ್ಸ್ ಫ್ರೆಡ್ರಿಕ್ಸ್, 1884(1902), **ದಿ ಒರಿಜಿನ್ ಆಫ್ ದಿ ಫ್ಯಾಮಿಲಿ, ಪ್ರೈವೇಟ್ ಪ್ರಾಪರ್ಟಿ ಎಂಡ್ ದಿ ಸ್ಟೇಟ್,** ಝೂರಿಕ್/ಶಿಕಾಗೋ.
52. ಬಾಝಿನ್, 1971, **ವ್ಹಾಟ್ ಈಸ್ ಸಿನಿಮಾ,** ಕ್ಯಾಲಿಪೋರ್ನಿಯಾ ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್.
53. ಬೆಂಜಮಿನ್ ವಾಲ್ಟರ್, 1992, **ಇಲುಮಿನೇಷನ್ಸ್,** ಗ್ಲಾಸ್ಗೋ: ಫಂಟಾನ ಪ್ರೆಸ್.
54. ಆಂಡರ್‌ಸನ್ ಬೆನೆಡಿಕ್ಟ್, 1983, **ಇಮ್ಯಾಜಿನ್ಡ್ ಕಮ್ಯುನಿಟೀಸ್, ರಿಫ್ಲೆಕ್ಶನ್ಸ್ ಆನ್ ದಿ ಒರಿಜಿನ್ ಆ್ಯಂಡ್ ಸ್ಪ್ರೆಡ್ ಆಫ್ ನ್ಯಾಶನಿಸಮ್,** ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್: ವರ್ಸೋ.
55. ಭೃಗುಬಂಧ ಉಮಾ, 2018, **ಡೈಟೀಸ್ ಆ್ಯಂಡ್ ಡಿವೋಟೀಸ್, ಸಿನಿಮಾ, ರಿಲೀಜನ್ ಆ್ಯಂಡ್ ಪಾಲಿಟಿಕ್ಸ್ ಇನ್ ಸೌತ್ ಇಂಡಿಯಾ,** ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ: ಓ.ಯು.ಪಿ.
56. ಭೌಮಿಕ್ ಕೌಶಿಕ್, 1991, **ಎಮರ್ಜೆನ್ಸ್ ಆಫ್ ನೈಂಟೀಂಥ್ ಸೆಂಚುರಿ ಬಾಂಬೆ ಫಿಲ್ಮ್,** ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ: ಓ.ಯು.ಪಿ.
57. ಮನು ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಎನ್, **ಮೂವಿಂಗ್ ಇಮೇಜಸ್, ಮಲ್ಟಿಪಲ್ ರಿಯಾಲಿಟೀಸ್: ದಿ ಪ್ಲುರಾಲಿಟಿ ಆಫ್ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ,** ಬೆಂಗಳೂರು: ಸಂಪದ ಪಬ್ಲಿಕೇಶನ್ಸ್.
58. ಮಜುಂದಾರ್ ರಂಜನಿ, 2007, **ಬಾಂಬೆ ಫಿಲ್ಮ್: ಆನ್ ಆರ್ಖೈವ್ ಆಫ್ ದಿ ಸಿಟಿ,** ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ: ಪರ್ಮನೆಂಟ್ ಬ್ಲಾಕ್.
59. ಮ್ಯಾನರ್ ಜೇಮ್ಸ್, 1977, **ಪೊಲಿಟಿಕಲ್ ಚೇಂಜ್ ಇನ್ ಆ್ಯನ್ ಇಂಡಿಯನ್ ಸ್ಟೇಟ್, ಮೈಸೂರ್ 1917– 1955,** ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ: ಮನೋಹರ್.
60. ಮಿಟ್ರ ಜೀನ್, 1967, **ಹಿಸ್ಟರಿ ಡು ಸಿನಿಮಾ,** ಪ್ಯಾರಿಸ್: ಎಡಿಷನ್ಸ್ ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿಸ್.
61. ಮೆಹ್ತಾ ಎಸ್, 2004, **ಮ್ಯಾಕ್ಸಿಮಮ್ ಸಿಟಿ: ಬಾಂಬೆ ಲಾಸ್ಟ್ ಆ್ಯಂಡ್ ಫೌಂಡ್**, ನ್ಯೂ ಯಾರ್ಕ್: ನೋಫ್.
62. ಮುಜೇರ್ ಚಾರ್ಲ್ಸ್, 1985, **ಎಡಿಸನ್ಸ್ ಫಿಲ್ಮ್ ಕ್ಯಾಟಲಾಗ್**, ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್: ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ ಪಬ್ಲಿಕೇಷನ್ಸ್.
63. ಮುನ್ನಿ ಕಬೀರ್ ನಸ್ರಿನ್ ಮುನ್ನಿ, 1999, **ಬಾಲಿವುಡ್ ಫಿಲ್ಮ್,** ಲಂಡನ್: ಬಿ.ಎಫ್.ಐ.
64. ಮೆಕೆಂಜಿ ಜಾನ್, 1986, **ಪ್ರೊಪಗಾಂಡ ಅಂಡ್ ಎಂಪೈರ್,** ಮೆಂಚೆಸ್ಟರ್: ಮೆಂಚೆಸ್ಟರ್ ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ.
65. ಮೆಡ್ಜ್ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್, 1974, **ಫಿಲ್ಮ್ ಲಾಗ್ವೇಜ್: ಎ ಸೀಮಿಯಾಟಿಕ್ಸ್ ಆಫ್ ದಿ ಸಿನಿಮಾ,** ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್: ಓ.ಯು.ಪಿ.
66. ರಂಗೂನ್‌ವಾಲ ಫಿರೋಜ್, 1975, **75 ಇಯರ್ಸ್ ಆಫ್ ಇಂಡಿಯನ್ ಸಿನಿಮಾ,** ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ: ಇಂಡಿಯನ್ ಬುಕ್ ಕಂಪನಿ.

67. ರಾಘವೇಂದ್ರ ಎಂ.ಕೆ., 2008, **ಸೆಡ್ಯೂಸ್ಡ್ ಬೈ ದಿ ಫೆಮಿಲೀಯರ್, ನರೇಶನ್ ಆ್ಯಂಡ್ ಮೀನಿಂಗ್ ಇನ್ ಇಂಡಿಯನ್ ಸಿನಿಮಾ,** ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ: ಓ.ಯು.ಪಿ.

68. ರಾಘವೇಂದ್ರ ಎಂ.ಕೆ., 2011, **ಬೈಪೋಲಾರ್ ಐಡೆಂಟಿಟಿ, ರೀಜನ್ ನೇಶನ್ ಆ್ಯಡ್ ದಿ ಕನ್ನಡ ಲ್ಯಾಂಗ್ವೇಜ್ ಫಿಲ್ಮ್,** ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ: ಓ.ಯು.ಪಿ.

69. ರಾಘವೇಂದ್ರ ಎಂ.ಕೆ., 2017, 'ಎ ಪೊಲಿಟಿಕಲ್ ಹಿಸ್ಟರಿ ಆಫ್ ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಇನ್ ಬಿಯಾಂಡ್ ಬಾಲಿವುಡ್', ಇನ್ **ದಿ ಸಿನಿಮಾಸ್ ಆಫ್ ಸೌತ್ ಇಂಡಿಯಾ** (ಸಂ.) ಎಮ್.ಕೆ. ರಾಘವೇಂದ್ರ, ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ: ಹಾರ್ಪರ್ ಕಾಲಿನ್ಸ್.

70. ರಾಜ್ ಗೋಪಾಲ್ ಎ, 2001, **ಪಾಲಿಟಿಕ್ಸ್ ಆಫ್ಟರ್ ಟೆಲಿವಿಶನ್: ಹಿಂದೂ ನ್ಯಾಶನಲಿಸಮ್ ಆ್ಯಂಡ್ ದಿ ರೀಶೇಪಿಂಗ್ ಆಫ್ ದಿ ಪಬ್ಲಿಕ್ ಇನ್ ಇಂಡಿಯಾ,** ಕೇಂಬ್ರಿಡ್ಜ್: ಕೇಂಬ್ರಿಡ್ಜ್ ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್.

71. ರಾಜ್ಯಾಧ್ಯಕ್ಷ ಆಶೀಷ್, 2016, **ಇಂಡಿಯನ್ ಸಿನಿಮಾ,** ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ: ಒ.ಯು.ಪಿ.

72. ರಾಮಾನುಜನ್ ಎ.ಕೆ., 1976, **ಸಂಸ್ಕಾರ ಎ ರೈಟ್ ಫಾರ್ ಎ ಡೆಡ್ ಮ್ಯಾನ್,** ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ: ಓ.ಯು.ಪಿ.

73. ರಿಚರ್ಡ್ ಡ್ಯೆಯರ್, 1979, **ಸ್ಟಾರ್ಸ್,** ಲಂಡನ್: ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಫಿಲ್ಮ್ ಇನ್ಸ್‌ಟಿಟ್ಯೂಟ್.

74. ರಿಚರ್ಡ್ ಡ್ಯೆಯರ್ & ಹೆವೆನ್ಲಿ ಬಾಡೀಸ್, 1986, **ಫಿಲ್ಮ್ ಸ್ಟಾರ್ಸ್ ಆ್ಯಂಡ್ ಸೊಸೈಟಿ,** ಲಂಡನ್: ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಫಿಲ್ಮ್ ಇನ್ಸ್‌ಟಿಟ್ಯೂಟ್.

75. ರೊಸೆಲ್ ಡಿಯಾಕ್, 1998, **ಲಿವಿಂಗ್ ಪಿಕ್ಚರ್ಸ್: ದಿ ಒರಿಜಿನ್ಸ್ ಆಫ್ ದಿ ಸಿನಿಮಾ,** ಅಲ್ಬಾನಿ: ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ ಆಫ್ ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್.

76. ಲಿನ್ನಿ ಕಿರ್ಬಿ 1988, **ಮೇಲ್ ಹಿಸ್ಟೀರಿಯಾ ಅಂಡ್ ಅರ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ,** ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್: ಸಿನಿಮಾ ಒಬ್‌ಸ್ಕುರಾ.

77. ಲ್ಯೂಕ್ ಗೂಡ್, 2005, **ಹೆಬರ್ಮಾಸ್: ಡೆಮಾಕ್ರಸಿ ಆ್ಯಂಡ್ ದಿ ಪಬ್ಲಿಕ್ ಸ್ಪಿಯರ್,** ಪ್ಲುಟೋ ಪ್ರೆಸ್.

78. ವಾಸುದೇವನ್ ರವಿ, 2015, **ದಿ ಮೆಲೋಡ್ರಮಾಟಿಕ್ ಪಬ್ಲಿಕ್,** ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ: ಪರ್ಮನೆಂಟ್ ಬ್ಲಾಕ್.

79. ಶ್ರೀನಿವಾಸ್ ಎಸ್.ವಿ., 2009, **ಮೆಗಾಸ್ಟಾರ್ ಚಿರಂಜೀವಿ,** ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ: ಓ.ಯು.ಪಿ.

80. ಶ್ರೀನಿವಾಸ್ ಎಸ್.ವಿ., 2013, **ಪಾಲಿಟಿಕ್ಸ್ ಆ್ಯಸ್ ಪರ್ಫಾರ್ಮೆನ್ಸ್: ಎ ಸೋಶಿಯಲ್ ಹಿಸ್ಟರಿ ಆಫ್ ದಿ ತೆಲುಗು ಸಿನಿಮಾ,** ಪರ್ಮನೆಂಟ್ ಬ್ಲಾಕ್.

81. ಸ್ಪಿವಾಕ್ ಗಾಯತ್ರಿ, 1999, **ಅ ಕ್ರಿಟಿಕ್ ಆಫ್ ಪೋಸ್ಟ್ ಕಲೋನಿಯಲ್ ರೀಸನ್,** ಹಾರ್ವರ್ಡ್ ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್.

82. ಸ್ಮಿತ್ ಅಲ್ಬರ್ಟ್ ಇ, 1985, **ಟೂ ರೀಲ್ಸ್ ಅಂಡ್ ಎ ಕ್ರಾಂಕ್,** ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್: ಗಾರ್‌ಲ್ಯಾಂಡ್ ಪಬ್ಲಿಷಿಂಗ್.

83. ಸುಮಿತಾ ಎಸ್ ಚಕ್ರಚರ್ತಿ, 1998, **ನ್ಯಾಶನಲ್ ಐಡೆಂಟಿಟಿ ಇನ್ ದಿ ಇಂಡಿಯನ್ ಪಾಪ್ಯುಲರ್ ಸಿನಿಮಾ, 1947–1987,** ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ: ಆಕ್ಸ್‌ಫರ್ಡ್ ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್.

84. ಸುಸಾನ್ ಹೇವರ್ಡ್ & ಜಿನೆಟ್ ವಿನ್ಸೆಂಡ್ಯೂ, 2000, **ಫ್ರೆಂಚ್ ಫಿಲ್ಮ್, ಟೆಕ್ಸ್ಟ್ ಆ್ಯಂಡ್ ಕಾಂಟೆಕ್ಸ್ಟ್,** ಲಂಡನ್: ರೌಟ್ಲೆಜ್ಡ್.

85. ಸೈದ್ ಎಡ್ವರ್ಡ್, 2001, **ಒರಿಯಂಟಲಿಸಂ,** ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ: ಪೆಂಗ್ವಿನ್.

86. ಹಸ್ ಸ್ಟೀಫನ್ ಪುಟ್ನಾಮ್, 2010, **ವೆನ್ ಫಿಲ್ಮ್ ಕೇಮ್ ಟು ಮದ್ರಾಸ್,** ಲಂಡನ್: ಸೇಜ್ ಪಬ್ಲಿಕೇಷನ್ಸ್.

87. ಹಾರ್ಡ್ ಗ್ರೇವ್ & ಜ್ಯೂನಿಯರ್ ರಾಬರ್ಟ್ ಎಲ್, 1979, **ವೆನ್ ಸ್ಟಾರ್ಸ್ ಡಿಸ್‌ಪ್ಲೇಸ್ ದಿ ಗಾಡ್ಸ್: ದಿ ಫೋಕ್ ಕಲ್ಚರ್ ಆಫ್ ಸಿನಿಮಾ ಇನ್ ತಮಿಳ್‌ನಾಡು: ಆ್ಯನ್ ಎಸ್ಸೇಸ್ ಇನ್ ದಿ ಪೊಲಿಟಿಕಲ್ ಸೋಸಿಯಾಲಜಿ ಆಫ್ ಸೌತ್ ಇಂಡಿಯಾ',** ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ.

88. ಹಾನ್ಸೇನ್ ಮೆರಿಯಂ, 1991, **ಬಬೆಲ್ ಆ್ಯಂಡ್ ಬ್ಯಾಬಿಲೋನ್: ಸ್ಪೆಕ್ಟೇಟರ್ ಶಿಪ್ ಇನ್ ಅಮೆರಿಕನ್ಸ್ ಸೈಲೆಂಟ್ ಫಿಲ್ಮ್,** ಮೆಸಾಚುಸೆಟ್ಸ್: ಹಾರ್ವರ್ಡ್ ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್.

89. ಹೆಟ್ನೆ ಬೋರ್ನ್, 1978, **ದಿ ಪೊಲಿಟಿಕಲ್ ಇಕಾನಮಿ ಆಫ್ ಇಂಡೈರೆಕ್ಟ್ ರೂಲ್, ಮೈಸೂರ್ 1881–1947,** ಲಂಡನ್: ಕರ್ಝುನ್ ಪ್ರೆಸ್.

90. ಈಶ್ವರನ್ ಸ್ವರ್ಣವೇಲ್, 2015, **ಮದ್ರಾಸ್ ಸ್ಟುಡಿಯೋಸ್,** ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ: ಸೇಜ್.

91. ಮುಬಾರಕಿ ಅಹ್ಮದ್ ಮೆರಾಜ್, 2016, **ಫಿಲ್ಮಿಂಗ್ ಹಾರರ್: ಹಿಂದಿ ಸಿನಿಮಾ, ಘೋಸ್ಟ್ಸ್ ಆ್ಯಂಡ್ ದಿ ಐಡಿಯಾಲಜೀಸ್,** ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ: ಸೇಜ್.

92. ಮಿಶ್ರಾ ವಿ, 2002, **ಬಾಲಿವುಡ್ ಸಿನಿಮಾ: ಟೆಂಪಲ್ಸ್ ಆಫ್ ಡಿಸೈರ್,** ಲಂಡನ್: ರೌಟ್ಲಡ್ಜ್.

93. ನೀಲ್ ಎಸ್, 1980, **ಜಾನ್ರಾ,** ಲಂಡನ್: ಬಿ.ಎಫ್.ಐ.

94. ಸರ್ಕಾರ್ ಎಸ್, 2002, **ಬಿಯಾಂಡ್ ನ್ಯಾಶನಲಿಸ್ಟ್ ಫ್ರೇಮ್ಸ್: ರೀಲೋಕೆಂಟಿಂಗ್ ಪೋಸ್ಟ್ ಮಾಡರ್ನ್ ಹಿಸ್ಟ್ರಿ,** ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ: ಪರ್ಮನೆಂಟ್ ಬ್ಲಾಕ್.

95. ಶ್ರೀವಾಸ್ತವ ಎಸ್, 2007, **ಪ್ಯಾಶನೇಟ್ ಮಾಡರ್ನಿಟಿ: ಸೆಕ್ಸುವಾಲಿಟಿ, ಕ್ಲಾಸ್ ಆ್ಯಂಡ್ ಕನ್ಸಂಪ್ಶನ್ ಇನ್ ಇಂಡಿಯಾ,** ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ: ರೌಟ್ಲಡ್ಜ್.

96. ಮಜುಂದಾರ್ ನೀಪಾ, 2009, **ವಾಂಟಡ್ ಕಲ್ಚರ್ಡ್ ಲೇಡೀಸ್ ಒನ್ಲಿ: ಫೀಮೇಲ್ ಸ್ಟಾರ್ ಡಮ್ ಆ್ಯಂಡ್‌ಸಿನಿಮಾ ಇನ್ ಇಂಡಿಯಾ, 1930–1950,** ಶಿಕಾಗೋ: ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ ಆಫ್ ಇಲ್ಲಿನೋಸ್.

97. ಜೈ ಶಂಕರ್ ನಂದಿತಾ, 2014, **ಫಿಲ್ಮಿ ಜಗತ್,** ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ: ನಿಯೋಗಿ ಬುಕ್ಸ್.

98. ಸೋಮಯ್ಯ ಭಾವನಾ, 2012, **ಮದರ್ ಮೈಡನ್ ಮಿಸ್ಟ್ರೆಸ್,** ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ, ಹಾರ್ಪರ್ ಕಾಲಿನ್ಸ್.

99. ಜುಲೂರಿ ವಂಶಿ, 2013, **ಬಾಲಿವುಡ್ ನೇಶನ್: ಇಂಡಿಯಾ ತ್ರೂ ಇಟ್ಸ್ ಸಿನಿಮಾ,** ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ, ಪೆಂಗ್ವಿನ್.

100. ವುಡ್ ಮೈಖಲ್, 2012, **ಫಿಲ್ಮ್: ಎ ವೆರಿ ಶಾರ್ಟ್ ಇಂಟ್ರಡಕ್ಶನ್,** ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ, ಓ.ಯು.ಪಿ.

101. ಶಾ ಎ, 1997, **ಹೈಪ್, ಹಿಪೋಕ್ರಸಿ ಆ್ಯಂಡ್ ಟೆಲಿವಿಶನ್ ಇನ್ ಅರ್ಬನ್ ಇಂಡಿಯಾ,** ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ: ವಿಕಾಸ್.

102. ರಶ್ಮಿ ಎಸ್., 2018, **ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತುರ್ತುಪರಿಸ್ಥಿತಿ: ಪ್ರಭಾವ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮ,** ಬೆಂಗಳೂರು: ಅಭಿನವ ಪ್ರಕಾಶನ.

ಕನ್ನಡ ಲೇಖನಗಳು

1. ಕಿ. ರಂ ನಾಗರಾಜ, 1983, **ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಚಲನಚಿತ್ರ,** ಇನ್ ಸಿನಿಮಾ ಸರ್ಕಾರ ಮತ್ತು ಸಮಾಜ, ಬೆಂಗಳೂರು: ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ.

2. ನಂಜುಂಡಸ್ವಾಮಿ ಎಮ್ ಡಿ, 1983, **ಚಲನಚಿತ್ರದ ಮೇಲೆ ಸರ್ಕಾರದ ಹತೋಟಿ ಮತ್ತು ಇತಿಮಿತಿಗಳು**, ಇನ್ ಸಿನಿಮಾ, ಸರ್ಕಾರ ಮತ್ತು ಸಮಾಜ, ಬೆಂಗಳೂರು: ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ.

3. ನಾಗಭೂಷಣ ಡಿ ಎಸ್, 1983, **ನಮ್ಮ ಚಲನಚಿತ್ರದ ವಿಷಯಗಳು ಎಷ್ಟು ಸುಸಂಬದ್ಧ?**, ಇನ್ ಸಿನಿಮಾ, ಸರ್ಕಾರ ಮತ್ತು ಸಮಾಜ, ಬೆಂಗಳೂರು: ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ.

4. ಡಿ ಆರ್ ನಾಗರಾಜ, 1983, **ಯುವಜನಾಂಗ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ**, ಇನ್ ಸಿನಿಮಾ, ಸರ್ಕಾರ ಮತ್ತು ಸಮಾಜ, ಬೆಂಗಳೂರು: ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ.

5. ಪ್ರದೀಪ ಕುಮಾರ್ ಶೆಟ್ಟಿ ಕೆ, ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್ 2019, 'ಮೇಘೇ ತಾರಾ ಢಾಕಾ: ಋತ್ವಿಕ್ ಘಟಕ್ ಪ್ರಪಂಚ ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯೀಯ ನಿರೂಪಣೆ', **ಸಮಾಜಮುಖಿ** (ಮಾಸಪತ್ರಿಕೆ), ಬೆಂಗಳೂರು.

6. ಪ್ರದೀಪ ಕುಮಾರ್ ಶೆಟ್ಟಿ ಕೆ, 2016, 'ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ ಚರಿತ್ರೆ: ಸಮಾಜ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣ,' **ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ಇತಿಹಾಸದ ಕೆಲವು ನೆಲೆಗಳು, ಸಂಪುಟ-12**, (ಸಂ.) ಎಸ್ ಚಂದ್ರಶೇಖರ್ ಮತ್ತು ಬಿ ಸುರೇಂದ್ರ ರಾವ್, ಬೆಂಗಳೂರು: ಕುವೆಂಪು ಭಾಷಾ ಭಾರತಿ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ.

7. ಪ್ರದೀಪ ಕುಮಾರ್ ಶೆಟ್ಟಿ ಕೆ, 2019, **'ತುರ್ತೆಂಬ ಚರಿತ್ರೆ, ಆಲೂರು ವೆಂಕಟರಾಯರ ಕಥನಾತ್ಮಕ ರಾಜಕೀಯ'**, ಬೆಂಗಳೂರು: ಇತಿಹಾಸ ದರ್ಪಣ.

8. ಪ್ರದೀಪ ಕುಮಾರ ಶೆಟ್ಟಿ ಕೆ, 2019, **ಕನ್ನಡದ ಹೊಸ ಅಲೆ ಮತ್ತು ಸಮಾಜವಾದ: ಕೆಲವು ಚರ್ಚೆಗಳು**, ಚರಿತ್ರೆ ಅಧ್ಯಯನ, ಸಂಪುಟ 10-ಸಂಚಿಕೆ 1, ಹಂಪಿ: ಪ್ರಸಾರಾಂಗ.

9. ಮನು ಚರ್ಕವರ್ತಿ ಎನ್, 2013, **ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಖಾಲಿತನ**, ಸಾಂಗತ್ಯ ಪತ್ರಿಕೆ, ಕೊಪ್ಪ.

10. ಬಿ ವೈ ವೈಕುಂಠರಾಜು, 1983, **ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಸರ್ಕಾರ**, ಇನ್ ಸಿನಿಮಾ, ಸರ್ಕಾರ ಮತ್ತು ಸಮಾಜ, ಬೆಂಗಳೂರು: ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ.

11. ರಹಮತ್ ತರೀಕೆರೆ, 2016, **'ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್: ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನ'**, ಇನ್ **ಲೋಕಜ್ಞಾನ**, (ಸಂ). ಡಾ ನಿತ್ಯಾನಂದ ಬಿ ಶೆಟ್ಟಿ, ತುಮಕೂರು: ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ತುಮಕೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ.

12. ಶಾಂತರಾಜ್ ಆರ್ ಎ, 1994, **ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾ 60-ಒಂದು ಟಿಪ್ಪಣಿ**, ಇನ್ ಸಿನಿಮಾ ಆಶಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ (ಸಂ). ನ ರವಿಕುಮಾರ, ಬೆಂಗಳೂರು: ಅಭಿನವ ಪಬ್ಲಿಕೇಶನ್ಸ್.

13. ಸುಬ್ಬರಾವ್ ವಿ ಎನ್, 1983, **ಉದ್ಯಮದ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆ**, ಇನ್ ಸಿನಿಮಾ, ಸರ್ಕಾರ ಮತ್ತು ಸಮಾಜ, ಬೆಂಗಳೂರು: ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ.

14. ಡಾ ವಿಜಯಾ, 1994, **ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕೆ ಭಾಷ್ಯ ಬರೆದ ಪುಟ್ಟಣ್ಣ**, ಇನ್ ಸಿನಿಮಾ ಆಶಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ (ಸಂ). ನ ರವಿಕುಮಾರ, ಬೆಂಗಳೂರು: ಅಭಿನವ ಪಬ್ಲಿಕೇಶನ್ಸ್.

15. ಶಿಲ್ಪಾ ಕೆ ಎನ್, 2017, **ಭೂದಾನ ಸಿನಿಮಾ: ಸಮಾಜೋ-ಆರ್ಥಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ**, ಮೈಸೂರು: ಸಂಶೋಧನಾ ಮಾರ್ಗ.

16. ಶಿಲ್ಪಾ ಕೆ ಎನ್, 2019, **ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ ಮತ್ತು ಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯ ಸಿನಿಮಾ**, ಚರಿತ್ರೆ ಅಧ್ಯಯನ, ಸಂಪುಟ 10-ಸಂಚಿಕೆ 1, ಹಂಪಿ: ಕ.ವಿ.ವಿ.

17. ಶಿಲ್ಪಾ ಕೆ ಎನ್, 2019, **ಮಯೂರ ಸಿನಿಮಾದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ**, ಬೆಂಗಳೂರು: ಪುಸ್ತಕ 25, ಇತಿಹಾಸ ದರ್ಪಣ.

ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಲೇಖನಗಳು

1. ಇಕೋ ಯು., 1984, 'ದಿ ಫ್ರೇಮ್ಸ್ ಆಫ್ ಕಾಮಿಕ್ ಫ್ರೀಡಂ' ಇನ್ **ಕಾರ್ನಿವಾಲ್: ಅಪ್ರೋಚಸ್ ಟು ಸೀಮಿಯಾಟಿಕ್ಸ್,** (ಸಂ.) ಉಂಬರ್ಟೋ ಇಕೋ, ಮೋನಿಕಾ ರೆಕ್ಟರ್ ಆ್ಯಂಡ್ ಜಾಕೆಸ್ಲಾವ್ ಸವೋಲೋಡೋವಿಚ್ ಇವಾನೋವ್.
2. ಇರಾ ಭಾಸ್ಕರ್, 2013, 'ಇಂಡಿಯನ್ ನ್ಯೂವೇವ್: ಇನ್ **ರೌಟ್ಲಜ್ಡ್ ಹ್ಯಾಂಡ್ ಬುಕ್ ಆಫ್ ಇಂಡಿಯನ್ ಸಿನಿಮಾ'**, (ಸಂ.) ಮೋತಿ ಗೋಕುಲ್ ಸಿಂಗ್ ಆ್ಯಂಡ್ ವಿಮಲ್ ದಿಸ್ಸನಾಯಕೇ, ನ್ಯೂಡೆಲ್ಲಿ: ರೌಟ್ಲಜ್ಡ್.
3. ಟಾಮ್ ಗನ್ನಿಂಗ್, 2001, 'ಡೂಯಿಂಗ್ ಫಾರ್ ದ ಐ ವಾಟ್ ದ ಪೋನೋಗ್ರಾಫ್ ಡಸ್ ಫಾರ್ ದಿ ಈಯರ್', ಇನ್ **ದಿ ಸೌಂಡ್ಸ್ ಆಫ್ ಅರ್ಲಿ ಸಿನಿಮಾ,** ಬ್ಲೂಮಿಂಗ್‌ಟನ್: ಇಂಡಿಯಾನ ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್.
4. ಟಾಮ್ ಗನ್ನಿಂಗ್, 2010, 'ಚಾಪ್ಲಿನ್ ಆ್ಯಂಡ್ ದಿ ಬಾಡಿ ಆಫ್ ಮಾಡರ್ನಿಟಿ', **ಅರ್ಲಿ ಪಾಪುಲರ್ ವಿಶುವಲ್ ಕಲ್ಚರ್,** 8(3).
5. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್, **'ಋತ್ವಿಕ್ ಘಟಕ್ ಸ್ಮಾರಕ ಭಾಷಣ'**, ಕಲ್ಕತ್ತಾ: ಕಿನೋ ನಂ. 1: 197.
6. ಚಿದಾನಂದ ದಾಸ್‌ಗುಪ್ತಾ, 1982, 'ನ್ಯೂ ಇಂಡಿಯನ್ ಸಿನಿಮಾ, ಆ್ಯನ್ ಅನಾಲಿಸಿಸ್ ಆಫ್ ಇಟ್ಸ್ ಸಪರೇಟ್ ಐಡೆಂಟಿಟೀಸ್ ಇನ್ ನ್ಯೂ ಇಂಡಿಯನ್ ಸಿನಿಮಾ', ಇನ್ **ಡೈರಕ್ಟರ್ ಆಫ್ ಫಿಲ್ಮ್ ಫೆಸ್ಟಿವಲ್ಸ್** (ಸಂ.) ಶಂಪಾ ಬ್ಯಾನರ್ಜಿ, ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ.
7. ಕ್ರಿಸ್ಟೋಫರ್ ಜಾಯ್, 2013, 'ಬಿಯಾಂಡ್ ದಿ ಸ್ಟಾರ್, ತೆಲುಗು ಕಾಮಿಡಿ ಫಿಲ್ಮ್ಸ್ ಆ್ಯಂಡ್ ರಿಯಲ್ ಪೊಲಿಟಿಕ್ ಇನ್ ಆಂಧ್ರ ಪ್ರದೇಶ್', ಇನ್ **ರೌಟ್ಲಜ್ಡ್ ಹ್ಯಾಂಡ್ ಬುಕ್ ಆಫ್ ಇಂಡಿಯನ್ ಸಿನಿಮಾ,** (ಸಂ.) ಮೋತಿ ಗೋಕುಲ್ ಸಿಂಗ್ & ವಿಮಲ್ ದಿಸ್ಸನಾಯಕೇ, ನ್ಯೂಡೆಲ್ಲಿ: ರೌಟ್ಲಜ್ಡ್.
8. ಡಿ.ಆರ್. ನಾಗರಾಜ್, 2006, 'ದಿ ಕಾಮಿಕ್ ಕೊಲ್ಯಾಪ್ಸ್ ಆಫ್ ಅತಾರಿಟಿ, ಆ್ಯನ್ ಎಸ್ಸೆ ಆನ್ ದಿ ಫಿಯರ್ಸ್ ಆಫ್ ದಿ ಪಬ್ಲಿಕ್ ಸ್ಪೆಕ್ಟೇಟರ್' ಇನ್ **ಫಿಂಗರ್‌ಪ್ರಿಂಟಿಂಗ್ ಪಾಪ್ಯುಲರ್ ಕಲ್ಚರ್: ದಿ ಮಿತಿಕ್ ಆ್ಯಂಡ್ ಐಕಾನಿಕ್ ಇನ್ ಇಂಡಿಯನ್ ಸಿನಿಮಾ,** (ಸಂ.) ಆಶೀಷ್ ನಂದಿ & ವಿನಯ್ ಲಾಲ್, ನ್ಯೂಡೆಲ್ಲಿ: ಆಕ್ಸ್‌ಫರ್ಡ್ ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್.
9. ಪಾಲ್ ಪಿ, 1991, 'ಚಾರ್ಲಿ ಚಾಪ್ಲಿನ್ ಆ್ಯಂಡ್ ದಿ ಆ್ಯನಲ್ಸ್ ಆಫ್ ಅನಾಲಿಟಿ', ಇನ್ **ಕಾಮಿಡಿ ಸಿನಿಮಾ ತಿಯರಿ,** (ಸಂ.) ಆಂಡ್ರ್ಯೂ ಎಸ್. ಹಾರ್ಟನ್, ಬರ್ಕ್‌ಲೀ: ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ ಆಫ್ ಕ್ಯಾಲಿಫೋರ್ನಿಯಾ.
10. ಬಿಕ್ರಮ್ ಸಿಂಗ್, 1973, **'ಸಿನಿಮಾ ಆ್ಯಂಡ್ ಲಿಟರೇಚರ್, ವ್ಯಾರ್ ಡಸ್ ದಿ ವೀವರ್ ಸ್ಟ್ಯಾಂಡ್'** ಫಿಲ್ಮ್ ಫೇರ್. ಜನವರಿ.
11. ಮಣಿ ಕೌಲ್, 1974, 'ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ಲೋರೇಶನ್ಸ್ ಇನ್ ನ್ಯೂ ಫಿಲ್ಮ್ ಟೆಕ್ನಿಕ್ಸ್, ಇಂಡಿಯನ್ ಫಿಲ್ಮ್ ಕಲ್ಚರ್', **ಜರ್ನಲ್ ಆಫ್ ದಿ ಫೆಡರೇಶನ್ ಆಫ್ ಫಿಲ್ಮ್ ಸೊಸೈಟೀಸ್ ಆಫ್ ಇಂಡಿಯಾ.**

12. ಪಾರ್ವತಿ ಮೆನನ್, 2002, 'ಎ ಜೀನಿಯಸ್ ಆಫ್ ತಿಯೇಟರ್', **ಫ್ರಂಟ್ಲೈನ್**, 19(20), ಅಕ್ಟೋಬರ್ 12–25.

13. ಮೃಣಾಲ್ ಸೇನ್& ಅರುಣ್ ಕೌಲ್, 1968, 'ನ್ಯೂ ಸಿನಿಮಾ ಮೂವ್ಮೆಂಟ್, ಎಕ್ಸ್‌ಟ್ರಾಕ್ಟ್ ಫ್ರಂ ಮ್ಯಾನಿಫೆಸ್ಟೋ' ಇನ್ (ಸಂ.) ಗೋಪಾಲ್ ದತ್ತ್, **ಕ್ಲೋಸ್ ಅಪ್**, ಫಿಲ್ಮ್ ಫೋರಮ್.

14. ಮೃಣಾಲ್ ಸೇನ್, 1971, **ಪೀಪಲ್ ಆರ್ ಸೆಲ್ಲಿಂಗ್**, ಫಿಲ್ಮ್ ಫೇರ್.

15. ಮೈಖಲ್ ಮೋಲ್ & ಲಾಡಾ ಕೋವಲ್ ವೋಲ್, 1994, 'ಚಾಪ್ಲಿನ್ ಆ್ಯಂಡ್ ದಿ ಕಾಮಿಡಿ ಆಫ್ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾ', **ಜರ್ನಲ್ ಆಫ್ ಫಿಲ್ಮ್ ಆ್ಯಂಡ್ ವೀಡಿಯೋ**, 46(3), ಇಲ್ಲಿನೋಸ್: ಫಾಲ್ ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ ಆಫ್ ಇಲ್ಲಿ ನೋಸ್ ಪ್ರೆಸ್.

16. ರಂಜಿನಿ ಮಜುಂದಾರ್, 2005, 'ಮೆಮರಿ ಆ್ಯಂಡ್ ಹಿಸ್ಟರಿ ಇನ್ ದಿ ಪಾಲಿಟಿಕ್ಸ್ ಅಡಾಪ್ಟೇಶನ್: ರಿವಿಸಿಟಿಂಗ್ ದಿ ಪಾರ್ಟಿಶನ್ ಇನ್ ತಮಸ್' ಇನ್ **ಲಿಟರೇಚರ್ ಆ್ಯಂಡ್ ಫಿಲ್ಮ್– ಅ ಗೈಡ್ ಟು ದಿ ಥಿಯರಿ ಆ್ಯಂಡ್ ಪ್ರಾಕ್ಟೀಸ್ ಆಫ್ ಫಿಲ್ಮ್ ಅಡಾಪ್ಟೇಶನ್**, (ಸಂ.) ರಾಬರ್ಟ್ ಸ್ಟಾಮ್, & ಅಲೆಸಾಂಡ್ರಾ ರಾಂಗೋ, ಓ.ಯು.ಪಿ.

17. ರಾಬರ್ಟ್ ಸ್ಟಾಮ್, 1984, 'ಥರ್ಡ್ ವರ್ಲ್ಡ್ ಸಿನಿಮಾ', **ಜರ್ನಲ್ ಆಫ್ ಫಿಲ್ಮ್ ಆ್ಯಂಡ್ ವೀಡಿಯೋ**, 36(4).

18. ರೋಲಾ ಬಾರ್ತ್, 1995, 'ದಿ ರಿಯಾಲಿಟಿ ಇಫೆಕ್ಟ್' ಇನ್ **ದಿ ರಿಯಲಿಸ್ಟ್ ನಾವೆಲ್'**, (ಸಂ.) ಡೆನಿಸ್ ವಾಲ್ಡರ್, ರೌಟ್ಲಜ್.

19. ವೀಣಾ ದಾಸ್ & ಆಶಿಷ್ ನಂದಿ, 1985, 'ವಾಯ್ಲೆನ್ಸ್, ವಿಕ್ಟಿಮ್ ಹುಡ್ ಆ್ಯಂಡ್ ದಿ ಲ್ಯಾಂಗ್ವೇಜ್ ಆಫ್ ಸೈಲೆನ್ಸ್', **ಕಾಂಟ್ರಿಬ್ಯೂಶನ್ಸ್ ಟು ಇಂಡಿಯನ್ ಸೋಸಿಯಾಲಜಿ.**

20. ಶರ್ಮ ಎ., 1993, ಬ್ಲಡ್, ಸ್ವೆಟ್ & ಟಿಯರ್ಸ್: ಅಮಿತಾಬ್ ಬಚ್ಚನ್, ಅರ್ಬನ್ ಡೆಮಿಗಾಡ್' ಇನ್ **ಯುಟಾಜ್ಞಾನ್, ಮಸ್ಕುಲಿನಿಟಿ ಮೂವಿಸ್ ಅಂಡ್ ಮೆನ್**, (ಸಂ.) ಪೀ ಕಿರ್ಕಾಮ್ & ಜೆ. ತುಮಿಮ್, ಲಂಡನ್: ಲಾರೆನ್ಸ್ & ವಿಶಾರ್ಟ್ ಪಬ್ಲಿಕೇಷನ್.

21. ಎಸ್. ವಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸ್, 2010, 'ಫಿಲ್ಮ್ ಮಾರ್ಕೆಟ್ ಆ್ಯಂಡ್ ದಿ ತೆಲುಗು ನೇಶನ್', ಇನ್ **ಸಿನಿಮಾಸ್ ಆಫ್ ಸೌತ್ ಇಂಡಿಯಾ**, (ಸಂ.) ಸೌಮ್ಯ ದೇಚಮ್ಮ & ಇಳವರ್ತಿ ಸತ್ಯ ಪ್ರಕಾಶ್, ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ: ಓ.ಯು.ಪಿ.

22. ಶುಭ್ರಾ ಗುಪ್ತಾ, ಜುಲೈ. 7. 2011, 'ಹಿಸ್ ವಿಶುವಲ್ಸ್ ಟಾಕ್ಡ್', **ದಿ ಇಂಡಿಯನ್ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಸ್**.

23. ವೀಸ್ ಸಾಮ್ಯುವಲ್, 1960, **ಒಸ್‌ಬೋರ್ನ್ ಆ್ಯಂಗ್ರಿ ಯಂಗ್ ಪ್ಲೇ**, ಎಜುಕೇಶನ್ ತಿಯೇಟರ್ ಜರ್ನಲ್, ವಾಲ್ಯುಮ್. 12: ನಂ. 4.

24. ಸುಂದರ್ ಕಾಳಿ, 2000, 'ನರೇಟಿಂಗ್ ಸೆಡಕ್ಶನ್, ವಿಶಿಟ್ಯೂಡ್ಸ್ ಆಫ್ ದಿ ಸೆಕ್ಸ್ಡ್ ಸಬ್ಜೆಕ್ಟ್ ಇನ್ ತಮಿಳ್ ನೇಟಿವಿಟಿ ಫಿಲ್ಮ್', ಇನ್ (ಸಂ.) ರವಿ ವಾಸುದೇವನ್, **ಮೇಕಿಂಗ್ ಮೀನಿಂಗ್ ಇನ್ ಇಂಡಿಯನ್ ಸಿನೆಮಾ ಎಟ್**, ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ, ಓ.ಯು.ಪಿ.

25. ಸೌಮ್ಯ ದೇಚಮ್ಮ ಸಿ., 2010, 'ಈಸ್ ದೇರ್ ಎ ಕೊಡವ ಸಿನಿಮಾ?', ಇನ್ **ಸಿನಿಮಾಸ್ ಆಫ್ ಸೌತ್ ಇಂಡಿಯಾ** (ಸಂ.) ಸೌಮ್ಯ ದೇಚಮ್ಮ & ಇಳವರ್ತಿ ಸತ್ಯ ಪ್ರಕಾಶ್, ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ: ಓ.ಯು.ಪಿ.

ಸಂದರ್ಶನಗಳು ಮತ್ತು ಮಾತುಕತೆಗಳು

01. ಆಶೀಷ್ ರಾಜ್ಯಾಧ್ಯಕ್ಷ, ಸಿನಿಮಾ ವಿದ್ವಾಂಸ, ಬೆಂಗಳೂರು, ಜೂನ್ 25, 2015, ಪುಣೆ.

02. ನಿಖಿಲಾ ಹೆಚ್, ಪ್ರೊಫೆಸರ್ ಇನ್ ಫಿಲ್ಮ್ ಸ್ಟಡೀಸ್, ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಆ್ಯಂಡ್ ಫಾರಿನ್ ಲ್ಯಾಂಗ್ವೇಜ್ ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ, ಹೈದ್ರಾಬಾದ್, ಅಕ್ಟೋಬರ್ 3, 2017, ಹೈದ್ರಾಬಾದ್.

03. ಮಾಧವ ಪ್ರಸಾದ್, ಪ್ರೊಫೆಸರ್ ಇನ್ ಕಲ್ಚರಲ್ ಸ್ಟಡೀಸ್, ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಆ್ಯಂಡ್ ಫಾರಿನ್ ಲ್ಯಾಂಗ್ವೇಜ್ ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ, ಹೈದ್ರಾಬಾದ್, ಅಕ್ಟೋಬರ್ 3, 2017, ಹೈದ್ರಾಬಾದ್.

04. ಮೊಯ್ನಕ್ ಬಿಶ್ವಾಸ್, ಪ್ರೊಫೆಸರ್ ಇನ್ ಕಲ್ಚರಲ್ ಸ್ಟಡೀಸ್, ಜಾಧವ್‌ಪುರ್ ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ, ಕೋಲ್ಕತ್ತಾ, ಜೂನ್ 27, 2015, ಪುಣೆ.

05. ರವಿ ವಾಸುದೇವನ್, ಪ್ರೊಫೆಸರ್ ಇನ್ ಕಲ್ಚರಲ್ ಸ್ಟಡೀಸ್, ಸಿ.ಎಸ್.ಡಿ.ಎಸ್, ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ, ಅಕ್ಟೋಬರ್ 15, 2015.

06. ಸುಂದರ್ ಕಾಳಿ, ಪ್ರೊಫೆಸರ್ ಇನ್ ಕಲ್ಚರಲ್ ಸ್ಟಡೀಸ್, ಗಾಂಧಿಗ್ರಾಮ್ ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ, ದಿಂಢಿಗಲ್, ನವಂಬರ್ 4, 2019.

07. ಸ್ವರ್ಣವೇಲ್ ಈಶ್ವರನ್, ಪ್ರೊಫೆಸರ್ ಇನ್ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಆ್ಯಂಡ್ ಮೀಡಿಯಾ ಸ್ಟಡೀಸ್, ಮಿಶಿಗನ್ ಸ್ಟೇಟ್ ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ, ಮಿಶಿಗನ್, ಜನವರಿ 22, 2018.

08. ಎಮ್ ಕೆ ರಾಘವೇಂದ್ರ, ಸಿನಿಮಾ ವಿದ್ವಾಂಸರು, ಬೆಂಗಳೂರು, ಫೆಬ್ರವರಿ 1, 2019, ಬೆಂಗಳೂರು.

09. ಎನ್ ವಿದ್ಯಾಶಂಕರ್, ಸಿನಿಮಾ ವಿದ್ವಾಂಸರು, ಬೆಂಗಳೂರು, ಆಗಸ್ಟ್ 21, 2019, ಬೆಂಗಳೂರು.

10. ಎನ್ ಮನು ಚಕ್ರವರ್ತಿ, ಸಿನಿಮಾ ವಿದ್ವಾಂಸರು, ಬೆಂಗಳೂರು, ಆಗಸ್ಟ್ 21, 2019, ಬೆಂಗಳೂರು.

11. ಎನ್ ಎಸ್ ಶ್ರೀಧರಮೂರ್ತಿ, ಸಿನಿಮಾ ವಿದ್ವಾಂಸರು, ಬೆಂಗಳೂರು, ಆಗಸ್ಟ್ 21, 2019, ಬೆಂಗಳೂರು.

12. ಎಸ್ ವಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸ್, ಪ್ರೊಫೆಸರ್, ಅಜೀಮ್ ಜಿ ಪ್ರೇಮ್ ಜಿ ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ಜುಲೈ 21, 2019, ಬೆಂಗಳೂರು.

13. ಸೌಮ್ಯ ದೇಚಮ್ಮ, ಪ್ರೊಫೆಸರ್, ಕಂಪ್ಯಾರಿಟಿವ್ ಲಿಟರೇಚರ್, ಸೆಂಟ್ರಲ್ ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ, ಹೈದ್ರಾಬಾದ್, ನವಂಬರ್ 5, 2017, ಹೈದ್ರಾಬಾದ್.

14. ಇರಾ ಭಾಸ್ಕರ್, ಪ್ರೊಫೆಸರ್ ಇನ್ ಫಿಲ್ಮ್ ಸ್ಟಡೀಸ್, ಜೆ.ಎನ್.ಯು, ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ, ಜೂನ್ 19, 2015, ಪುಣೆ.

15. ರಂಜನಿ ಮಜುಂದಾರ್, ಪ್ರೊಫೆಸರ್ ಇನ್ ಫಿಲ್ಮ್ ಸ್ಟಡೀಸ್, ಜೆ.ಎನ್.ಯು, ನ್ಯೂ ಡೆಲ್ಲಿ, ಜೂನ್ 19, 2015, ಪುಣೆ.

16. ಶುಬ್ಜಿತ್ ಚಟರ್ಜಿ, ಅಸಿಸ್ಟೆಂಟ್ ಪ್ರೊಫೆಸರ್ ಇನ್ ಕಲ್ಚರಲ್ ಸ್ಟಡೀಸ್, ಜಾಧವ್‌ಪುರ್ ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ, ಕೋಲ್ಕತ್ತಾ, ಜೂನ್ 20, 2015, ಪುಣೆ.

ಫಿಲ್ಮೋಗ್ರಫಿ

1. ಮಯೂರ (1975) – ವಿಜಯ್
2. ಹಣಬಲವೋ, ಜನಬಲವೋ (1981) – ವಿಜಯ್
3. ದಿ ಕಿಸ್ (1896) – ವಿಲಿಯಮ್ ಹೀಸ್
4. ಸಂಸಾರ ನೌಕೆ (1936) – ಹೆಚ್.ಎಲ್.ಎನ್. ಸಿಂಹ
5. ಹಿಸ್ ಲವ್ ಅಫೇರ್ (1931) – ನಿರ್ದೇಶಕರ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಹಿತಿ ಲಭಿಸಿಲ್ಲ.
6. ಸಾಂಗ್ ಆಫ್ ಲೈಫ್ (1930) – ಜಿ ಪಿ ಪವಾರ್
7. ಹರಿಮಾಯ (1932) – ವೈ ವಿ ರಾವ್
8. ಸತೀ ಸುಲೋಚನಾ (1934) – ವೈ. ವಿ. ರಾವ್
9. ಡೊಮಿಂಗೋ – ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ
10. ಸಂಗೊಳ್ಳಿ ರಾಯಣ್ಣ (2012) – ನಾಗಣ್ಣ
11. ಭತೃಹರಿ (1944) – ನಿರ್ದೇಶಕರ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಹಿತಿ ಲಭಿಸಿಲ್ಲ
12. ಚೆಂಚುಲಕ್ಷ್ಮೀ – ನಿರ್ದೇಶಕರ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಹಿತಿ ಲಭಿಸಿಲ್ಲ.
13. ಪೃಥ್ವೀವಲ್ಲಭ್ (1943) – ಸೊಹ್ರಾಬ್ ಮೋದಿ
14. ಬಿಂದು ಬಿ.ಎ (1947) – ಎಮ್ ಎಸ್ ಆಚಾರ್ಯ
15. ಭಾರತಿ (1948) – ಆರ್. ಎಂ. ವೀರಭದ್ರಯ್ಯ
16. ಛೋಟಾ ಬಾಯ್ (1951) – ಬಿ ಎಸ್ ರಂಗಾ
17. ಮಹಿಷಾಸುರ ಮರ್ಧಿನಿ (1959) – ಬಿ ಎಸ್ ರಂಗಾ
18. ಸತಿ ಅನುಸೂಯ (1965) – ಬಿ ಎಸ್ ರಂಗಾ
19. ಸುಳಿ (1978) – ಬಿ ಎಸ್ ರಂಗಾ
20. ಲವಕುಶ (1963) – ಸಿ. ಪುಲ್ಲಯ್ಯ
21. ಲಂಕಾದಹನ (1917) – ದಾದಾ ಸಾಹೇಬ್ ಫಾಲ್ಕೆ
22. ಭಕ್ತ ಪ್ರಹ್ಲಾದ (1983) – ವಿಜಯ್
23. ಗುಣಸಾಗರಿ (1953) – ಹೆಚ್.ಎಲ್.ಎನ್. ಸಿಂಹ
24. ಬೇಡರ ಕಣ್ಣಪ್ಪ (1954) – ಹೆಚ್.ಎಲ್.ಎನ್. ಸಿಂಹ
25. ಮಹಾಕವಿ ಕಾಳಿದಾಸ (1955) – ಕೆ.ಆರ್. ಸೀತಾರಾಮ ಶಾಸ್ತ್ರಿ
26. ಭಕ್ತ ವಿಜಯ (1956) – ಎ.ಕೆ. ಪಟ್ಟಾಭಿ

27. ಭೂ ಕೈಲಾಸ (1958) – ಕೆ. ಶಂಕರ್

28. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಗಾರುಡಿ (1958) – ಹುಣಸೂರು ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ

29. ಕೈವಾರ ಮಹಾತ್ಮೆ (1961) – ಟಿ.ವಿ.ಸಿಂಗ್ ಠಾಕೂರ್

30. ರಾಯರ ಸೊಸೆ (1957) – ಕೆ.ಎಸ್. ಮೂರ್ತಿ

31. ಸ್ಕೂಲ್ ಮಾಸ್ಟರ್ (1958) – ಬಿ.ಆರ್. ಪಂತುಲು

32. ಎಮ್ಮೆ ತಮ್ಮಣ್ಣ (1966) – ಬಿ.ಆರ್. ಪಂತುಲು

33. ಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯ (1970) – ಬಿ.ಆರ್. ಪಂತುಲು

34. ಮದರ್ ಇಂಡಿಯಾ (1957) – ಮೆಹಬೂಬ್ ಖಾನ್

35. ಇಮ್ಮಡಿ ಪುಲಿಕೇಶಿ (1967) – ಎನ್.ಸಿ. ರಾಜನ್

36. ರಣಧೀರ ಕಂಠೀರವ (1960) – ಎನ್.ಸಿ. ರಾಜನ್

37. ಮನೆಗೆ ಬಂದ ಮಹಾಲಕ್ಷ್ಮೀ (1959) – ಬಿ. ವಿಠ್ಠಲಾಚಾರ್ಯ

38. ವೀರಕೇಸರಿ (1963) – ಬಿ. ವಿಠ್ಠಲಾಚಾರ್ಯ

39. ಜಗನ್ಮೋಹಿನಿ (1978) – ಬಿ. ವಿಠ್ಠಲಾಚಾರ್ಯ

40. ವಿಜಯನಗರದ ವೀರಪುತ್ರ (1961) – ಎನ್. ನಾಗೇಂದ್ರರಾವ್

41. ಗೌರಿ–ಗಣೇಶ (1991) – ಫಣಿರಾಮಚಂದ್ರ

42. ಭೂದಾನ (1962) – ಪಿ.ಎಸ್. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಮತ್ತು ಜಿ.ವಿ. ಅಯ್ಯರ್

43. ಮಹಲ್ (1949) – ಕಮಲ್ ಅಮ್ರೋಹಿ

44. ಪುನೀತವತಿ (1963) – ಎಂ.ಆರ್. ವಿಠ್ಠಲ್

45. ಮಿಸ್. ಲೀಲಾವತಿ (1965) – ಎಂ.ಆರ್. ವಿಠ್ಠಲ್

46. ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿ (1969) – ಎಂ.ಆರ್. ವಿಠ್ಠಲ್

47. ರೆಡ್ ಪ್ಲಾಸಮ್ (1972) – ಮಿಕ್ಲೋಸ್ ಜಾನ್ಸ್ಕೋ

48. ರೌಂಡ್ ಅಪ್ (1966) – ಮಿಕ್ಲೋಸ್ ಜಾನ್ಸ್ಕೋ

49. 400 ಬ್ಲೋಸ್ (1959) – ಫ್ರಾನ್ಸಿಸ್ ತ್ರೂಪೊ

50. ಲೀ ಬ್ಯೂ ಸರ್ಜ್ (1958) – ಕ್ಲಾಡ್ ಶಾಬ್ರಲ್

51. ಸೆವೆಂತ್ ಸೀಲ್ (1957) – ಇಂಗ್ಮರ್ ಬರ್ಗ್‌ಮನ್

52. ದ್ವೀಪ (2002) – ಗಿರೀಶ್ ಕಾಸರವಳ್ಳಿ

53. ಘಟಶ್ರಾದ್ಧ (1977) – ಗಿರೀಶ್ ಕಾಸರವಳ್ಳಿ

54. ಆಕ್ರಮಣ (1980) – ಗಿರೀಶ್ ಕಾಸರವಳ್ಳಿ

55. ಮೂರುದಾರಿಗಳು (1980) – ಗಿರೀಶ್ ಕಾಸರವಳ್ಳಿ

56. ಮನೆ (1990) – ಗಿರೀಶ್ ಕಾಸರವಳ್ಳಿ

57. ಕೂರ್ಮಾವತಾರ (2013) – ಗಿರೀಶ್ ಕಾಸರವಳ್ಳಿ

58. ಮೇಯರ್ ಮುತ್ತಣ್ಣ (1969) – ಎಸ್. ಸಿದ್ದಲಿಂಗಯ್ಯ

59. ಬಂಗಾರದ ಮನುಷ್ಯ (1972) – ಎಸ್. ಸಿದ್ದಲಿಂಗಯ್ಯ

60. ಹೇಮಾವತಿ (1977) – ಎಸ್. ಸಿದ್ದಲಿಂಗಯ್ಯ

61. ಲಗ್ನಪತ್ರಿಕೆ (1967) – ಕೆ.ಎಸ್.ಎಲ್ ಸ್ವಾಮಿ

62. ಭಾಗ್ಯ ಜ್ಯೋತಿ (1975) – ಕೆ.ಎಸ್.ಎಲ್. ಸ್ವಾಮಿ

63. ಮಾಡಿ ಮಡಿದವರು (1974) – ಕೆ.ಎಂ. ಶಂಕ್ರಪ್ಪ

64. ಗ್ರಹಣ (1978) – ಟಿಎಸ್. ನಾಗಾಭರಣ

65. ಗರಂ ಹವಾ (1974) – ಎಂ.ಎಸ್. ಸತ್ಯು

66. ಚಿತೆಗೂ ಚಿಂತೆ (1978) – ಎಂ.ಎಸ್. ಸತ್ಯು

67. ಗಳಿಗೆ (1994) – ಎಂ.ಎಸ್. ಸತ್ಯು

68. ಭೂಮಿ ಗೀತ (1997) – ಕೇಸರಿ ಹರವೂ

69. ನಗರ ಮತ್ತು ನದೀ ಕಣಿವೆ (2011) – ಕೇಸರಿ ಹರವೂ

70. ಸಂಸ್ಕಾರ (1970) – ಪಟ್ಟಾಭಿ ರಾಮರೆಡ್ಡಿ

71. ಚಂಡಮಾರುತ (1977) ಪಟ್ಟಾಭಿ ರಾಮ ರೆಡ್ಡಿ

72. ವಂಶವೃಕ್ಷ (1972) – ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್ ಮತ್ತು ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತ

73. ಸ್ವಯಂವರಂ (1972) – ಅಡೂರ್ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣನ್

74. ಗೆಜ್ಜೆಪೂಜೆ (1969) – ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಕಣಗಾಲ್

75. ಬೆಳ್ಳಿಮೋಡ (1967) – ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಕಣಗಾಲ್

76. ಶರಪಂಜರ (1971) – ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಕಣಗಾಲ್

77. ಪಡುವಾರಳ್ಳಿ ಪಾಂಡವರು (1978) ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಕಣಗಾಲ್

78. ಅಗ್ರಹಾರತ್ತಿಲ್ ಕಳುತ್ತೆ (1977) – ಜಾನ್ ಅಬ್ರಹಾಮ್

79. ಮಂಥನ್ (1976) – ಶಾಮ್ ಬೆನಗಲ್

80. ಅಂಕುರ್ (1974) – ಶಾಮ್ ಬೆನಗಲ್

81. ನಿಶಾಂತ್ (1975) – ಶಾಮ್ ಬೆನಗಲ್

82. ಮಮ್ಮೊ (1994) – ಶಾಮ್ ಬೆನಗಲ್

83. ಸ್ಟಿಲ್ ಲೈಫ್ (2006) – ಝಿಯಾ ಝೂಂಗ್‌ಕೆ

84. ಮೌಂಟನ್ಸ್ ಮೇ ಡಿಪಾರ್ಟ್ (2015) – ಝಿಯಾ ಝಾಂಗ್‌ಕೆ

85. ಟಚ್ ಆಫ್ ಸಿನ್ (2013) – ಝಿಯಾ ಝಾಂಗ್ ಕೆ

86. ಪಥೇರ್ ಪಾಂಚಾಲಿ (1955) – ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇ

87. ತೀನ್ ಕನ್ಯಾ (1961) – ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇ

88. ಚಾರುಲತಾ (1964) – ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇ

89. ಪ್ರತಿದ್ವಂದಿ (1970) – ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇ

90. ಅರಣ್ಯೇರ್ ದಿನ್ ರಾತ್ರಿ (1970) –ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇ

91. ಸೀಮಾ ಬದ್ಧ (1971) – ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇ

92. ಜನ ಅರಣ್ಯ (1976) – ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇ

93. ಶತ್‌ರಂಜ್ ಕೇ ಖಿಲಾಡಿ (1977) – ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇ

94. ಸದ್ಗತಿ (1981) – ಸತ್ಯಜಿತ್ ರೇ

95. ಕಾಂಚನ ಸೀತಾ (1978) – ಜಿ. ಅರವಿಂದನ್

96. ಮಾಭೂಮಿ (1979) – ಗೌತಮ್ ಘೋಷ್

97. ಸಾರಾ ಆಕಾಶ್ (1969) – ಬಸು ಚಟರ್ಜಿ

98. ಭುವನ್ ಶೋಮ್ (1969) –ಮೃಣಾಲ್ ಸೇನ್

99. ಭಾವನಿ ಭವಾಯಿ (1980) – ಕೇತನ್ ಮೆಹ್ತಾ

100. ಕಂಕು (1969) – ಕಾಂತಿಲಾಲ್ ರಾತೋಡ್

101. ದಸ್ತಕ್ (1996) – ಮಹೇಶ್ ಭಟ್

102. 27 ಡೌನ್ (1974) – ಅವತಾರ್ ಕೃಷ್ಣ ಕೌಲ್

103. ಉಸ್ಕೀ ರೋಟಿ (1969) – ಮಣಿ ಕೌಲ್

104. ಧುವಿಧಾ (1973) – ಮಣಿ ಕೌಲ್

105. ಖರ್ಗೋಷ್ (2009) – ಪರೇಶ್ ಕಮ್‌ದಾರ್

106. ಆಕ್ರೋಶ್ (1980) – ಗೋವಿಂದ ನಿಹಲಾನಿ

107. ತಮಸ್ (1988) – ಗೋವಿಂದ ನಿಹಲಾನಿ

108. ಆಲ್ಬರ್ಟ್ ಪಿಂಟೋ ಕೋ ಗುಸ್ಸಾ ಕ್ಯೋ ಆತಾ ಹೈ (1980) – ಸಯೀದ್ ಅಕ್ತರ್ ಮಿರ್ಝಾ

109. ಸಲೀಂ ಲಂಗ್ಡೆ ಪೇ ಮತ್ ರೋ (1989) – ಸಯೀದ್ ಅಕ್ತರ್ ಮಿರ್ಝಾ

110. ನಸೀಂ (1995) – ಸಯೀದ್ ಅಕ್ತರ್ ಮಿರ್ಝಾ

111. ಮಾಯಾ ದರ್ಪಣ್ (1972) – ಕುಮಾರ್ ಶಹಾನಿ

112. ತರಂಗ್ (1984) – ಕುಮಾರ್ ಶಹಾನಿ

113. ಖಯಾಲ್ ಗಾಥಾ (1989) – ಕುಮಾರ್ ಶಹಾನಿ

114. ಅ ಹಜಾರ್ಡ್ ಬಾಲ್ತಾಜಾರ್ (1966) – ರಾಬರ್ಟ್ ಬ್ರೆಸ್ಸೊ

115. ಚೋಮನದುಡಿ (1975) – ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತ

116. ಸದಾನಂದ (1979) – ಅನಂತ ಹೀರೇಗೌಡ

117. ಪ್ರೇಮಜ್ವಾಲೆ (1992) – ಎಸ್. ನಾರಾಯಣ್

118. ಲಕ್ಷ್ಮೀ ಪ್ರಸನ್ನ (1981) – ಎ.ವಿ. ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್

119. ಬ್ಲಿಸ್ (1961) – ಎನ್. ಲಕ್ಷ್ಮಿನಾರಾಯಣ

120. ನಾಂದಿ (1964) – ಎನ್. ಲಕ್ಷ್ಮಿನಾರಾಯಣ

121. ಉಯ್ಯಾಲೆ (1964) –ಎನ್. ಲಕ್ಷ್ಮಿನಾರಾಯಣ

122. ಮುಕ್ತಿ (1971) – ಎನ್. ಲಕ್ಷ್ಮಿನಾರಾಯಣ

123. ಆಬಚೂರಿನ ಪೋಸ್ಟಾಫೀಸು (1973) – ಎನ್. ಲಕ್ಷ್ಮಿನಾರಾಯಣ

124. ಮುಯ್ಯಿ (1979) – ಎನ್. ಲಕ್ಷ್ಮಿನಾರಾಯಣ

125. ಬೈಸಿಕಲ್ ಥೀವ್ಸ್ (1948) – ವಿಕ್ಟೋರಿಯಾ ಡಿಸಿಕಾ

126. ವೇಳೈಕ್ಕರಿ (1949) – ಎ.ಎಸ್.ಎ. ಸಾಮಿ

127. ಮಂತ್ರಿಕುಮಾರಿ (1950) – ಎಲೀಸ್ ಆರ್. ಡಂಕನ್

128. ದಿ ಅಡ್ವೆಂಚರ್ (1917) – ಚಾರ್ಲಿ ಚಾಪ್ಲಿನ್

129. ಶೋಲ್ಡರ್ ಆರ್ಮ್ಸ್ (1918) – ಚಾರ್ಲಿ ಚಾಪ್ಲಿನ್

130. ದಿ ಕಿಡ್ (1921) – ಚಾರ್ಲಿ ಚಾಪ್ಲಿನ್

131. ಗೋಲ್ಡ್ ರಶ್ (1925) – ಚಾರ್ಲಿ ಚಾಪ್ಲಿನ್

132. ಸರ್ಕಸ್ (1928) – ಚಾರ್ಲಿ ಚಾಪ್ಲಿನ್

133. ದಿ ಮಾಡರ್ನ್ ಟೈಮ್ಸ್ (1931) – ಚಾರ್ಲಿ ಚಾಪ್ಲಿನ್

134. ದಿ ಗ್ರೇಟ್ ಡಿಕ್ಟೇಟರ್ (1940) – ಚಾರ್ಲಿ ಚಾಪ್ಲಿನ್

135. ಮಿ. ಡೀಡ್ಸ್ ಗೋಸ್ ಟು ಟೌನ್ (1936) – ಫ್ರಾಂಕ್ ಕಾಫ್ರಾ

136. ಮಿ. ಸ್ಮಿತ್ ಗೋಸ್ ಟು ವಾಷಿಂಗ್ಟನ್ (1939) – ಫ್ರಾಂಕ್ ಕಾಫ್ರಾ

137. ಮೀಟ್ ಜಾನ್ ದೋ (1941) – ಫ್ರಾಂಕ್ ಕಾಫ್ರಾ

138. ಇಟ್ಸ್ ಎ ವಂಡರ್‌ಫುಲ್ ಲೈಫ್ (1946) – ಫ್ರಾಂಕ್ ಕಾಫ್ರಾ

139. ಡಾ॥ ಸ್ಟ್ರಾಂಗೋವ್ (1964) – ಸ್ಟ್ಯಾನ್ಲಿ ಕ್ಯುಬ್ರಿಕ್

140. ಕ್ಯಾಚ್ 22 (1970) – ಮೈಕ್ ನಿಕೊಲಾಸ್

141. ಹೆರಾಲ್ಡ್ ಆ್ಯಂಡ್ ಮಾಡ್ (1971) – ಹಾಲ್ ಆ್ಯಶ್ ಬಿ.

142. ಹೆದರ್ಸ್ (1988) – ಮೈಕಲ್ ಲೇಮನ್

143. ಸ್ಲಾಟರ್ ಹೌಸ್ ಫೈವ್ (1972) – ಜಾರ್ಜ್ ರಾಯ್ ಹಿಲ್

144. ಪಲ್ಪ್ ಫಿಕ್ಶನ್ (1994) – ಕ್ವಿಂಟನ್ ಟರಾಂಟೀನೋ

145. ಬೇಝಿಂಗ್ ಸ್ಯಾಡಲ್ಸ್ (1974) – ಮೆಲ್ ಬ್ರೂಕ್ಸ್

146. ಯಂಗ್ ಫ್ರಾಂಕಿನ್‌ಸ್ಟೀನ್ (1974) – ಮೆಲ್ ಬ್ರೂಕ್ಸ್

147. ವಾಗ್ ದಿ ಡಾಗ್ (1997) – ಬ್ಯಾರಿ ಲೆವಿನ್‌ಸನ್

148. ಟೆಡ್ಡಿ ಎಟ್ ದ ತ್ರಾಟಲ್ (1917) – ಲಾರೆನ್ಸ್ ಜಿ. ಬ್ಯಾಜರ್

149. ಡೆಡ್ ಮೆನ್ ಡೋಂಟ್ ವೇರ್ ಪ್ಲೆಡ್ (1982) – ಕಾರ್ಲ್ ರೀನರ್

150. ದಿ ಲಾಸ್ಟ್ ರಿಮೇಕ್ ಆಫ್ ಬ್ಯೂಜೆಸ್ಟ್ (1977) – ಮಾರ್ಟಿ ಫ್ಲೆಡ್‌ಮ್ಯಾನ್

151. ಸ್ಲೀಪ್‌ಲೆಸ್ ಇನ್ ಸಿಯಾಟಲ್ (1993) – ನೋರಾ ಎಫ್ರಾನ್

152. ರಿಟರ್ನ್ ಟು ಮಿ (2000) – ಬೋನಿ ಹಂಟ್

153. ಲವ್ ಅಫೇರ್ (1994) – ಗ್ಲೆನ್ ಗೋರ್ಡನ್ ಕೇರನ್

154. ಆ್ಯನ್ ಎಫೇರ್ ಟು ರಿಮೆಂಬರ್ (1957) – ಲಿಯೋ ಮೆಕ್ ಕೇರಿ

155. ಲವ್ ಎಫೇರ್ (1994) – ಗ್ಲೆನ್ ಗೋರ್ಡನ್ ಕೇರನ್

156. ರಾಮುಡು ಭೀಮುಡು (1964) – ತಾಪಿ ಚಾಣಕ್ಯ

157. ಗುಂಡಮ್ಮ ಕಥಾ (1962) – ಕೆ. ಕಾಮೇಶ್ವರ ರಾವ್

158. ಲೇಡೀಸ್ ಟೈಲರ್ (1986) – ವಂಶಿ

159. ಆವಾರಾ (1951) – ರಾಜ್‌ಕಪೂರ್

160. ಅಮರ್ (1954) – ಮೆಹಬೂಬ್ ಖಾನ್

161. ದಿಲ್ ಏಕ್ ಮಂದಿರ್ (1963) – ಸಿ.ವಿ. ಶ್ರೀಧರ್

162. ಮೇಘೇ ತಾರಾ ಢಾಕಾ (1960) – ಋತ್ವಿಕ್ ಘಟಕ್

163. ಮನ್ಮಥಲೀಲೈ (1976) – ಕೆ. ಬಾಲಚಂದರ್

164. ಮುನ್ನಾಭಾಯಿ ಎಂ.ಬಿ.ಬಿ.ಎಸ್ (2003) – ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ್ ಹಿರಾನಿ

165. ಗೋಲ್‌ಮಾಲ್ (2017) – ರೋಹಿತ್ ಶೆಟ್ಟಿ

166. ಲೀಡರ್ ವಿಶ್ವನಾಥ (1981) – ಮಣಿಮುರುಗನ್

167. ಅಂತ (1981) – ರಾಜೇಂದ್ರ ಸಿಂಗ್ ಬಾಬು

168. ಜಂಝೀರ್ (1973) – ಪ್ರಕಾಶ್ ಮೆಹ್ರಾ

169. ಮುಖದ್ದರ್ ಕಾ ಸಿಕಂದರ್ (1978) – ಪ್ರಕಾಶ್ ಮೆಹ್ರಾ

170. ರೂಮ್ ಎಟ್ ದಿ ಟಾಪ್ (1959) – ಜಾಕ್ ಪ್ಲೇಟನ್

171. ಲುಕ್ ಬ್ಯಾಕ್ ಇನ್ ಆ್ಯಂಗರ್ (1959) – ಟೋನಿ ರಿಚರ್ಡ್ಸನ್

172. ದಿ ಎಂಟರ್‌ಟೈನರ್ (1960) – ಟೋನಿ ರಿಚರ್ಡ್ಸನ್

173. ಎ ಟೇಸ್ಟ್ ಆಫ್ ಹನಿ (1961) – ಟೋನಿ ರಿಚರ್ಡ್ಸನ್

174. ದಿಸ್ ಸ್ಪೋರ್ಟಿಂಗ್ ಲೈಫ್ (1963) – ಲಿಂಡ್ ಸೇ ಆ್ಯಂಡರ್‌ಸನ್

175. ದಿ ಎಲ್ ಶೇಪ್ಡ್ ರೂಂ (1962) –ಬ್ರಿಯಾನ್ ಫೋರ್ಬ್ಸ್

176. ಬಿಲ್ಲಿ ಲೈಯರ್ – ಜಾನ್ ಸ್ಲೆಶಿಂಗರ್

177. ಧೂಲ್ ಕಾ ಫೂಲ್ (1959) –ಯಶ್ ಛೋಪ್ರಾ

178. ದೀವಾರ್ (1975) – ಯಶ್ ಛೋಪ್ರಾ

179. ಕಭೀ ಕಭೀ (1976) – ಯಶ್ ಛೋಪ್ರಾ

180. ಡರ್ (1993) – ಯಶ್ ಛೋಪ್ರಾ

181. ಜಾನೇ ಭಿ ದೋ ಯಾರೋ (1983) – ಕುಂದನ್ ಶಾ

182. ಅಂಕುಶ್ (1986) – ಎನ್. ಚಂದ್ರ

183. ತೇಜಾಬ್ (1988) – ಎನ್. ಚಂದ್ರ

184. ಫರಿಂದ್ವಾ (1989) – ವಿಧು ವಿನೋದ್ ಛೋಪ್ರಾ

185. ನಾಯಕನ್ (1987) – ಮಣಿ ರತ್ನಮ್

186. ಮಾಚೀಸ್ (1996) – ಗುಲ್ಜಾರ್

187. ಬಾಝೀಗರ್ (1993) – ಮುಸ್ತಾನ್ ಬುರ್ಮಾವಾಲ

188. ಐ ಲಿವ್ ಇನ್ ಬೆಹ್ರಂಪಾದ (1993) – ಮಧುಶ್ರೀ ದತ್ತಾ

189. ದಹನ್ (1997) – ಋತುಪರ್ಣೋ ಘೋಷ್

190. ಎ ಸೀಸನ್ ಔಟ್‌ಸೈಡ್ (1997) – ಅಮರ್ ಕನ್ವರ್

191. ವೆನ್ ಫೋರ್ ಫ್ರೆಂಡ್ಸ್ ಮೀಟ್ (2000) ರಾಹುಲ್ ರಾಯ್

192. ಜಾರಿಮ್ವಾರೀ: ಆಫ್ ಕ್ಲೋತ್ ಆ್ಯಂಡ್ ಅದರ್ ಸ್ಟೋರೀಸ್ (2001) – ಸುರಭಿ ಶರ್ಮಾ

193. ಚಕ್ರವ್ಯೂಹ (1983) – ವಿ ಸೋಮಶೇಖರ್

194. ಗಜೇಂದ್ರ (1984) – ವಿ ಸೋಮಶೇಖರ್

195. ನ್ಯಾಯ ನೀತಿ ಧರ್ಮ (1980) – ಎ ಟಿ ರಘು

196. ನ್ಯಾಯಕ್ಕಾಗಿ ನಾನು (1989) – ಎ ಟಿ ರಘು

197. ಆಪರೇಶನ್ ಅಂತ (1995) – ಉಪೇಂದ್ರ ರಾವ್

198. ಮೆಟ್ರೋ ಪೋಲಿಸ್ (1927) – ಫ್ರಿಟ್ಜ್ ಲ್ಯಾಂಗ್

199. ಬ್ಲೇಡ್ ರನ್ನರ್ (1982) ರಿಡ್ಲೆ ಸ್ಕಾಟ್

200. ಪಲ್ನಾಟಿ ಯುದ್ಧಮ್ (1947) – ಎಲ್ ವಿ ಪ್ರಸಾದ್ ಮತ್ತು ಗುಡವಲ್ಲಿ ರಾಮಬ್ರಹ್ಮಮ್

201. ಮಾನದೇಸಂ (1949) – ಎಲ್ ವಿ ಪ್ರಸಾದ್

202. ಮಿಸ್ಸಮ್ಮ (1955) – ಎಲ್. ವಿ. ಪ್ರಸಾದ್

203. ಅಂಡಮಾನ್ ಖೈದಿ (1952) – ವಿ ಕೃಷ್ಣನ್

204. ಎಂಟರ್ ದಿ ಡ್ರಾಗನ್ (1973) ರಾಬರ್ಟ್ ಕ್ಲೌಸ್

205. ಕೂಲಿ (1983) – ಮನಮೋಹನ್ ದೇಸಾಯಿ

206. ಸ್ಕಾರ್‌ಫೇಸ್ (1983) –ಬ್ರಿಯಾನ್ ದೆ ಪಾಲ್ಮಾ

207. ಕೆರಳಿದ ಸಿಂಹ (1981) – ಚಿ ದತ್ತರಾಜ್

208. ನನ್ನ ರೋಷ 100 ವರುಷ (1980) – ಜೋಸೈಮನ್

209. ಸಾಹಸಸಿಂಹ (1982) – ಜೋಸೈಮನ್

210. ಲೀಡರ್ ವಿಶ್ವನಾಥ (1981) – ಮಣಿ ಮುರುಗನ್

211. ನಕ್ಸಲೈಟ್ (2000) – ಶಿವಮಣಿ

212. ಸಿಂಹಾಸನ (1983) – ಸಿ.ಆರ್. ಸಿಂಹ

213. ಸಂಪತ್ತಿಗೆ ಸವಾಲ್ (1974) – ಎ.ವಿ. ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್

214. ಬಹಾದ್ದೂರ್ ಗಂಡು (1976) – ಎ.ವಿ. ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್

215. ಭೂಪತಿ ರಂಗ (1970) – ಗೀತಪ್ರಿಯ

216. ತಬ್ಬಲಿಯು ನೀನಾದೆ ಮಗನೆ (1973) –ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್

217. ಕಾಡು (1973) – ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್

218. ಏಳು ಸುತ್ತಿನ ಕೋಟೆ (1987) – ಗೌರಿಶಂಕರ್

219. ಮಿಸ್ಟರ್ ಇಂಡಿಯಾ (1987) – ಶೇಖರ್ ಕಪೂರ್

220. ಆಗ್ (1994) – ಕೆ. ರವಿಶಂಕರ್

221. ಐ ಡೇನಿಯಲ್ ಬ್ಲೇಕ್ (2016) – ಕೆನ್ ಲೋಚ್

222. ಬಾಂಬೆ ಅವರ್ ಸಿಟಿ (1985) – ಆನಂದ್ ಪಟವರ್ಧನ್

223. ರಾಮ್ ಕೇ ನಾಮ್ (1992) – ಆನಂದ್ ಪಟವರ್ಧನ್

224. ಜೈ ಭೀಮ್ ಕಾಮ್ರೇಡ್ (2011) – ಆನಂದ್ ಪಟವರ್ಧನ್

225. ಪಿತಾ ಪುತ್ರ್ ಔರ್ ಧರ್ಮಯುದ್ಧ್ (1994) – ಆನಂದ್ ಪಟವರ್ಧನ್